
Das porträt an grabdenkmalen
Reinhold Freiherr von Lichtenberg





ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT XI

DAS PORTRÄT

AN

GRABDENKMALEN

SEINE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG
VOM ALTERTHUM BIS ZUR ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

DR. REINHOLD FREIHERR VON LICHTENBERG

MIT 41 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

Neben den

«STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE»,

welche so wohlwollende Aufnahme gefunden haben, eröffnen wir hiermit eine neue Serie von kunstgeschichtlichen Abhandlungen unter dem Gesammttitel:

«ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES».

Ebenso wie bei den «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» wird jedes Heft einzeln käuflich sein und die Hefte ohne bestimmten Zwischenraum erscheinen.

Angebote von Arbeiten, welche in den Rahmen dieser beiden Sammlungen passen, werden stets willkommen sein.

Die Verlagsbuchhandlung.

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XI.

DAS PORTRÄT AN GRABDENKMALEN

SEINE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG

VOM ALTERTHUM BIS ZUR ITALIENISCHEN RENAISSANCE

DAS PORTRÄT

AN

GRABDENKMALEN

SEINE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG
VOM ALTERTHUM BIS ZUR ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

DR. REINHOLD FREIHERR VON LICHTENBERG

MIT 44 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Druckfehler: Taf. 30 lies Fotografia statt Photographie.

EINLEITUNG.

Soweit wir überhaupt die Spuren menschlicher Cultur zeitlich zurückverfolgen können, finden wir bei allen Völkern den Gebrauch für die Bestattung der Todten Sorge zu tragen und die Orte, da die Verstorbenen zur Ruhe gebettet sind, auf irgend eine Weise kenntlich zu machen. Diese oft wahrhaft rührende Sitte der Treue und Anhänglichkeit an die geliebten Dahingeschiedenen hat ihre Wurzel in der wohl allen Menschen eigenen, religiösen Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele. Diese Anschauung, dass die Seele des Todten nicht in dem Augenblicke des Sterbens mit dem Körper vernichtet werde, sondern fortlebe, ist der eine gemeinsame, feste Punkt, um den sich dann die verschiedenen Gebräuche der Bestattung herumgruppiren, die so mannigfaltig sind als die Völker und Stämme der Menschen auf Erden. Denn wie die religiösen Vorstellungen unter den Völkern und bei einzelnen selbst oft wieder zu verschiedenen Zeiten verschieden sind, so ungleich sind auch die Ansichten über die Art und Weise des Fortlebens nach dem Tode, über das Schicksal und den Aufenthalt der Seele des Abgeschiedenen, und mit diesen Vorstellungen wechseln auch die Gebräuche bei der Bestattung und die Formen der Ruhestätten.[1]

---

[1] Ueber die Verschiedenheiten der Bestattungs-Sitten vergl.: Andreä, Die Todtengebräuche der verschiedenen Völker der Vor- und Jetztzeit. Leipzig 1846 (nicht immer ganz zuverlässig); Bastian, Beiträge zur vergleichenden Psychologie, S. 72—115. Die Ahnen und die Manen. Berlin 1868; Ernest Feydeau, Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens. Paris 1856 und 1858 (nur 2 Bände erschienen); Waldemar Sonntag, Die Todtenbestattung. Halle 1878. (Am Schlusse sind hier

Dieser allgemeinen und einem tiefen menschlichen Bedürfnisse entsprechenden Sitte verdanken wir es, dass gerade die Begräbnisplätze es sind, die uns oft alleine über die Cultur bestimmter Völker oder Zeitabschnitte Auskunft geben, da nur in ihnen die uns wichtigen Cultur-Documente sich erhalten haben, während die Wohnsitze der Lebenden spurlos und unwiederbringlich verschwunden sind.

Wir müssen vor Allem zwei Hauptarten der Bestattung unterscheiden, das Begräbnis des ganzen unverletzten Leichnames und die Verbrennung.

Die ursprünglichere Art scheint das Begräbnis gewesen zu sein, jedenfalls begegnet es uns zeitlich zuerst. Die Aegypter, von welchen uns die ältesten Gräber überliefert sind, kannten nur die Beisetzung des ganzen Körpers und übten niemals die Verbrennung. Von den anderen orientalischen Völkern, den Assyrern, Persern, Phöniziern und Juden kennen wir auch nur das Begräbnis.[1]

In Europa fanden sich aus der Steinzeit, sowohl in Italien als bei den nordischen Völkern, nur Gräber mit vollständigen Skeletten; das Begräbnis war also in diesem Culturzustande die allein herrschende Sitte.

Für Italien bietet das prähistorische Museum zu Rom schöne

---

146 Werke der älteren Litteratur bis 1877 angeführt.) Für prähist. Zeit vergl. L'abbé Cochet, Archéologie céramique et sépulcrale. Paris 1860. Gabriel et Adrien de Mortillet, Musée préhistorique. Paris 1881.

[1] Perrot et Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquité. I. Chap. 3. III. Chap. 3. IV. La Judée. Chap. 5, bes. Anm. 1 S. 359. V. La Perse. Chap. 3. In Assyrien und Aegypten scheint als seltene, auf wenige Orte beschränkte Ausnahme Verbrennung vorgekommen zu sein. Für Assyrien vergl. Feydeau: Hist. d. us. fun. die Tafel zu I. 476. Maspero: Histoire ancienne des peuples d'Orient. I, 687 f. Für Aegypten erwähnt Flinders-Petrie: Illahun, Kahun and Gurob. London 1891, S. 16 verbrannte Depotschätze unter dem Fussboden von Wohnhäusern, zweifelt aber, dass es Brandgräber seien, sondern glaubt dass ein daselbst ansässiger Stamm, der nicht ägyptisch war, sondern der ägäischen Cultur angehörte, was durch die gefundenen Objecte bestätigt wird, seine Todten wohl nach ägyptischer Sitte bestattete, aber die Beigaben in Rückerinnerung an alte heimische Sitte verbrannte und im Hause vergrub. Diese Hypothese ist sehr unwahrscheinlich und Hörnes, der in seiner «Urgeschichte des Menschen» S. 455 Brandbestattung annimmt, wird wohl Recht haben. Dies beweisen auch die in Kahun von Flinders-Petrie unter dem Fussboden der Häuser gefundenen und in dem Werke: Kahun, Gurob and Hawara, London 1890, S. 11 besprochenen Kinderleichen. Vergl. auch Fl.-P.: Naquada and Ballas. London 1896, S. 4, 19, 22 u. a. und desselben: Ten years' digging in Egypt. London 1892 S. 132.

Beispiele von Gräbern. Der Todte ruht in seinem Grabe, das öfters roh von Steinen umgeben ist, entweder gestreckt, oder mit gegen die Brust angezogenen Beinen. Neben ihn wurden seine Steingeräthe und Waffen, auch einige mit der Hand gefertigte Thongefässe gelegt.

Im Norden finden wir die ob ihrer oft riesigen Verhältnisse vom Volke Hünengräber genannten Begräbnisstellen. Es sind dies grosse aus Steinplatten hergestellte Grabkammern, in denen die Leichname mit Beigaben von Thongefässen und Steingeräthen beigesetzt wurden. Sie waren mit einer Steinplatte geschlossen, wobei zuweilen eine Thüre freigelassen blieb, oder es wurde auch in der Schlussplatte ein rundes, viereckiges oder ovales Loch als Eingang offen gelassen. Des Oefteren führt von der Thüröffnung noch ein Gang nach der Aussenwelt.

Die Grundrisse dieser Gräber weisen selbst in derselben Gegend oft sehr verschiedene Formen auf. Meist wohl verlaufen sie gerade, zuweilen aber auch in krummen Linien, manchmal erscheinen sie kurz und gedrungen, manchmal langgestreckt. Immer aber sind sie entweder in einen natürlichen Abhang gegraben, oder mit einem künstlichen Erdhügel, einem Tumulus bedeckt.

Diese Grabhügel finden sich in Deutschland, der Schweiz, Frankreich, England, Scandinavien und in Spanien, und tragen je nach ihrer Form oder den Ländern verschiedene Namen. Sie heissen Dolmen (Steintische) in Frankreich, in Gruppen beisammen werden sie Cromlech (Steinkreise) genannt in England, Irland und Frankreich, als Anta bezeichnet man sie in Portugal, in Deutschland und Scandinavien unterscheidet man nach Form und Grösse Kleine Stuben (Dysser), Rundgräber (Runddysser), Hünenbetten (Langdysser) und Riesenstuben (Jættestuer).[1] Auch ausserhalb Europas wurden derartige megalithische Grabmäler in grosser Anzahl gefunden. Ueberall wurde die Leiche bestattet und nicht verbrannt.[2]

---

[1] Sophus Müller: Nordische Alterthumskunde. Deutsch von Jiriczek. Strassburg 1897. I. Cap. 5 u. 6. Zur Terminologie vergl.: S. 60, 69 (wo auch ausländische Litteratur angegeben) u. 77. Gabriel et Adrien Mortillet: Musée préhistorique. Planche LVII—LX. Weinhold: Die heidnische Todtenbestattung in Deutschland. Wien 1859. (Terminologie Angaben S. 5 und 21 ff.) M. Hörnes: Urgeschichte des Menschen. Wien 1892. S. 306. Vergl. auch die reichen Litteratur Angaben bei Sittl in Müllers Handbuch der klassischen Alterthums-Wissenschaft. VI. S. 349.

[2] Wenn Weinhold für Deutschland auch Brandgräber der Steinzeit erwähnt, so muss dies wohl auf einem Irrthume beruhen, wie mir auch Herr Sophus Müller brieflich mitzutheilen so freundlich war. S. Müller erkennt keine Verbrennung für die Steinzeit an, ebenso Montelius. Jacob

Eine Wandlung tritt theilweise mit der Bronzezeit ein. Gleichzeitig mit der Verwendung der Bronze findet sich in vielen Gegenden, doch bei weitem nicht überall, die Sitte der Todtenverbrennung. Begräbnis und Verbrennung scheinen lange Zeit um den Vorrang mit einander gestritten zu haben und der Sieg fiel je nach den Gegenden bald dem einen, bald dem anderen Gebrauche zu.

In Deutschland wurde die Bestattung neben der Verbrennung geübt, doch scheint im «westlichen Deutschland, in Böhmen und Hannover Leichenbestattung häufiger gewesen zu sein. In Sachsen, Brandenburg und Pommern scheinen dahingegen die Urnengräber in Hügeln und in flacher Erde die allgemein herrschende Begräbnisweise zu sein. Sie sind gewissermassen die Vorläufer der grossen Urnenfriedhöfe mit zum Theil sehr hübschen Thongefässen, welche die ältere Eisenzeit in diesen Ländern characterisiren.»[1] Nach S. Müller (a. a. O.) tritt die Leichenverbrennung in der westlichen Gruppe schon zu Anfang der Bronzeperiode auf, ist aber am Schlusse derselben noch nicht ganz durchgedrungen; in der östlichen Gruppe dagegen war es gebräuchlicher die Leichen zu verbrennen, wiewohl auch hier einzelne Beerdigungen stattfanden.

Mortillet erwähnt für Frankreich,[2] dass in der von ihm Larnau-

---

Grimm unterscheidet «ein Steinalter, Erzalter, Eisenalter, die zugleich als Grabalter, Brennalter und anderes Grabalter betrachtet» werden können. (Kleinere Schriften, II, S. 218 und 229. Berlin 1865.) Zuletzt hat alle Berichte über Bestattung und Verbrennung genau zusammengestellt Olshausen in der Zeitschrift für Ethnologie, Band XXIV. Berlin 1892, S. 129 bis 175. Auf S. 157 sind hier Beispiele von Brandgräbern der Steinzeit aus Thüringen gebracht, wovon jedoch mehrere unsicher sind, und der Rest wohl zum Uebergange nach der Bronzezeit gehört. In dem einen wurde auch ein metallener Fingerring gefunden. Was sich in Frankreich (S. 162) an verbrannten Knochen gefunden hat, stammt wohl sicher aus Begräbnissen des ganzen Körpers, und nur einzelne Knochen scheinen unter den gleichen Umständen bei späteren Bestattungen in demselben Raume angebrannt worden zu sein, wie es S. Müller ausführlich für den Norden in seiner «Nordischen Alterthumskunde» beschreibt. Weinhold hatte entweder an die erwähnten thüringischen Gräber gedacht, oder an andere Gräber aus früher Bronzezeit, welche Vermuthung schon dadurch bestärkt wird, dass in Brandgräbern der Bronzeperiode Beigaben oft ganz fehlen. Vergl. S. Müller: «Die nordische Bronzezeit und ihre Periodentheilung.» S. 79 Anm. 2 Hörnes: «Urgeschichte des Menschen.» S. 403. Hörnes: «Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa.» Wien 1898. S. 271 und 408.

[1] Sophus Müller: Die nordische Bronzezeit und ihre Periodentheilung. Deutsch von Mestorf. Jena 1878. S. 79 f.

[2] Mus. préh. pl. XCII.

dien genannten Epoche Bronze vorkomme, und in dieser Zeit Bestattung und Verbrennung neben einander geübt wurden.

Bei der Bestattung wurde der Todte sammt Beigaben in eine viereckige mit Feldsteinen ummauerte Grube gelegt, bei der Verbrennung sammelte man die Asche in eine Vase, die man mit einer Schale oder einem flachen Steine bedeckte und so vergrub.

In Italien trat mit der Bronze auch die Leichenverbrennung gleichzeitig und allgemein auf. Sie wurde von den Etruskern und den sogenannten protoetruskischen Stämmen sowohl nördlich als südlich des Apennins, ferner von den Umbrern, Sabinern und den Bewohnern des Albanergebirges geübt; doch finden sich aus der frühesten Metallzeit auch Skelettgräber mit reinen Bronzebeigaben, oder Bronze mit Steingeräthen gemischt. Später aber musste die Verbrennung an vielen Orten wieder der Bestattung weichen, wie wir in einem anderen Capitel sehen werden.

Dass die Bestattung bei den meisten orientalischen Völkern die herrschende Regel blieb, habe ich schon erwähnt, und dies ergiebt sich aus der Vorstellung der Völker, dass die Erhaltung des irdischen Körpers die Bedingung für das Fortleben der Seele sei, wie bei den Aegyptern;[1] oder dass nach dem Glauben der Hebräer der Mensch einst bei der Auferstehung auch wieder mit seinem einstigen Körper erscheinen werde.[2]

In Griechenland bleibt die Bestattung während der ganzen mykenischen Epoche alleine geltender Gebrauch, während zu homerischer Zeit die Verbrennung in Uebung kam, aber vielfach später wieder dem Begräbnisse weichen musste. Nur in Troia scheint schon in mykenischer Zeit, also zu Anfang und während der Bronzeperiode auch Verbrennung theilweise in Aufnahme gekommen zu sein.[3]

Mögen aber die Völker ihre Verstorbenen begraben oder verbrannt haben, eine Eigenthümlichkeit ist ihnen allen von der Steinzeit an bis in späte Zeiten hinein gemeinsam; das ist die Sitte den Todten Ge-

---

[1] Perrot et Chipiez, I, Chap. III § 1.

[2] Perrot et Chipiez IV. S. 343, 359, 361, Anm. 4; Hesekiel, Cap. XXXVII; Daniel, Cap. XII, 2.

[3] Für Mykenae führe ich aus der reichen mykenischen Litteratur an: Τσουντας, Μυκηναι και Μυκηναιος πολιτισμος. Ἀθηναι 1893, S. 96—157 und Tsountas and Manatt, The Mycenaean age. London 1897. S. 138, 313, 335, 338. Für die Verbrennung in Troja: Schliemann Ilios, Leipzig 1881. S. 46; Blind in Schliemann Troia, Leipzig 1884. S. 363; Brückner in Dörpfeld Troia 1893, Leipzig 1894, S. 124; Trountas and Manatt S. 372.

räthe des Lebens, Gefässe, die oft mit Speise und Trank gefüllt sind, Waffen und Schmuck in das Grab mitzugeben.

Es ist eine schöne und tröstliche Vorstellung, dass die Seele nicht auch mit dem Tode des Körpers dahinschwindet, und von diesem Unsterblichkeitsglauben und dem Todtenculte nehmen wohl alle Religionen ihren Anfang. Im Alterthum aber dachte man die Seele doch nicht als ganz losgelöst vom Körper, sondern in mannigfacher Beziehung an dessen Schicksal gebunden; auch führte der Verstorbene noch nach dem Tode ein dem irdischen sehr ähnliches Leben. Er trat mit all' seinen Bedürfnissen und Leidenschaften in jenes andere Leben hinüber; ja er konnte unter Umständen wieder für die Lebenden sichtbar in Erscheinung treten, oder sogar von diesen gerufen werden.

Für diese Art des Lebens bedurfte er natürlich auch der irdischen Mittel, Speise und Trank zur Nahrung, Waffen zu seiner Sicherheit; und da der todte Körper sich alles dies nicht selbst verschaffen konnte, war er auf die fromme Pflege der Hinterbliebenen angewiesen, die ihm daher alles Nöthige in seine letzte Ruhestätte mitgaben.

Lebt aber der Dahingeschiedene in so vieler Beziehung an diese sinnliche Welt gebunden fort, so ist es wohl nur begreiflich, dass sehr bald das Grab als die Wohnung des Todten betrachtet und dementsprechend auch eingerichtet wurde, welcher Gedanke schon in den erwähnten megalithischen Gräbern deutlich zum Ausdrucke kommt. In ältester Zeit und vielleicht am deutlichsten giebt sich diese Vorstellung in den Gräbern Aegyptens und zwar schon im alten Reiche kund.[1]

Die Vorstellung, die sich dieses Volk von der Seele machte, ist eine höchst complicirte. Die Seele zerfiel in verschiedene, getrennte Theile, deren einer der «Ka» ein in Form und Farbe dem Körper vollständig entsprechendes geistiges Abbild war. Dieser «Ka» benöthigt zu seinem Bestehen des wirklichen Körpers, oder einer getreuen Nachbildung desselben, um gleichsam in oder mit demselben weiter zu leben. Geht die sinnlich sichtbare Form verloren, so verfällt auch der Ka in Bewusstlosigkeit, und es giebt keine Möglichkeit mehr für ein weiteres Leben. Darum balsamierten die Hinterbliebenen den Verstorbenen sorgfältig ein, darum gaben sie ihm aus Holz, Thon oder Stein gefertigte Statuetten, die seine Züge trugen, mit in das Grab, damit, falls die Mumie selbst vernichtet werden sollte, der Ka doch ein anderes Abbild habe, an das er sich halten könne. Dieser Theil

---

[1] Perrot et Chipiez, I, Cap. 3.

der Seele lebt also ganz in dem Grabe, ist an dasselbe gebannt, und aus diesem Grunde musste es vollständig als Wohnung eingerichtet werden.

Die älteste historische Grabform der Aegypter sind die Mastaba. Durch eine Thür oder einen Gang tritt man in einen grossen Vorraum, in dem die Todtenfeier und Opfer stattfanden. Der Sarkophag wurde gegen alle Eindringlinge dadurch geschützt, dass er in einem besonderen Zimmer, in das man nur durch einen verborgenen Schacht, der nach der Beisetzung verschüttet ward, gelangen konnte, aufgestellt wurde. Neben dem Vorraum aber befinden sich ein oder mehrere andere ganz geschlossene Zimmer, die Serdabs, in denen die Statuen der Verstorbenen aufgestellt wurden, und die durch enge Spalten in der Mauer mit dem ersten Gemache in Verbindung stehen, damit der Ka seine ihm gebührenden Opfer in Empfang nehmen könne. In diesen Räumen verlebt die Seele eine genaue Fortsetzung des früheren Lebens auf Erden. Speise und Getränke werden ihm hereingestellt; aber im Laufe der Zeiten könnte ja das Grab vergessen oder vernachlässigt werden; darum wird ihm Alles, wessen er bedarf, in plastischer Nachbildung oder in Gemälden an den Wänden beigegeben, und auf diese Weise ihm sein ganzer Besitzstand für ewige Zeiten gesichert. Denn an diesen Bildern haften ebenso die geistigen Abbilder der dargestellten Gegenstände, wie der Ka selbst an der Mumie oder deren Statue.

Aus diesem Grunde ist uns in den Grabmälern alles, was des Aegypters Herz erfreute, und was er natürlich im Tode nicht missen wollte, mit peinlicher Sorgfalt in Bildern und Reliefs überliefert. Nicht nur dass in Relief ein vollständig gedeckter Tisch oft dargestellt ist, an den Wänden sehen wir die Sclaven das Feld bestellen, Getreide ernten, die Herden auf die Weide treiben und die Kühe melken; auch der Herr selbst erscheint, sich auf der Jagd oder beim Fischfange erlustigend. Ein vollständigeres Bild des täglichen Lebens ist wohl kaum mehr denkbar, und so verdient das aegyptische Grab wirklich die Bezeichnung eines ewigen Hauses (domus aeterna) des Todten, eine Bezeichnung, die auch bei den Römern beliebt war.[1]

Aehnliche Vorstellungen bewirkten bei anderen Völkern auch ähnliche Grabanlagen. In Asien höhlten manche Völker grosse Grabräume mit oft vielen Zimmern aus Felsen aus und versahen den Eingang mit einer aus dem natürlichen Fels geschlagenen Fassade, die

[1] Vergl. C. J. L. I, 1008, 1009, 1059.

ihren Wohnhäusern und Tempeln entsprach. Wo dies nicht möglich war, errichtete man Grabgebäude über der Erde und bedeckte sie zum Schutze mit einem Erdhügel. So entstanden die Tumuli der Troas und vieler anderer Gegenden, oder die Stupa der Inder. Auch die Dolmen, Cromlechs und Riesenstuben des Nordens sind ebenso Nachahmungen von Wohnungen wie die Nuraghen Sardiniens.

Ja selbst als in der jüngeren Bronze- und älteren Eisenzeit im Norden die Flachgräber in Aufnahme kamen, oder als die Mykenaeer ihre Könige in den Kreisgräbern bestatteten, wobei die Hausform natürlich verschwand, bleibt der Gedanke des Lebens im Grabe in der Sitte der Beigaben von Geräthen des täglichen Gebrauches lebendig, und in der mykenischen Cultur sind die von Schliemann als Schatzhäuser bezeichneten Grabdenkmäler, die Tholen, doch eine deutliche Wiederaufnahme des Hausgedankens.

Mit der Verbrennung, sollte man meinen, müsse diese Vorstellung eine Wandlung erfahren, aber dem ist nicht so. Die Beigaben von Schmuck und Waffen fand man auch in den allereinfachsten Brandgräbern, den in Italien ihrer Brunnen ähnlichen Form wegen sogenannten «tombe a pozzo», woselbst in einem, mit einer Steinplatte verdeckten Schachte eine Vase, welcher eine flache Schale als Deckel diente, die Asche nebst den nöthigen Grabgeschenken barg. Doch nicht genug damit, die Vase selbst verlor allmählig ihre einfache Krugform und nahm die Gestalt des Hauses an. Diese Hausurnen, oder «urne a capanna» standen sowohl in ganz Italien, als auch in Mitteleuropa bis Skandinavien in Gebrauch.[1]

In Italien, besonders in Etrurien blieb auch diese Bestattungsform nicht allzu lange bestehen; später wurden dann auch die Aschenurnen nicht mehr der Erde übergeben, sondern in oft grossartigen unterirdischen Grabanlagen, die öfters mehrere Räume enthalten, beigesetzt, so dass der Gedanke einer Wohnung des Todten wieder ganz deutlich und durchaus nicht zu verkennen zum Ausdrucke kam.

Selbst als das Christenthum den Völkern ganz andere Ideen vom jenseitigen Leben brachte, starb diese Vorstellung im Volksbewusstsein nicht ganz aus. In Frankreich soll die Sitte, Vasen in das Grab mitzugeben, noch im vorigen Jahrhunderte sehr beliebt gewesen sein, ja in einer Gegend soll sie heute noch gepflegt werden;[2] und

---

[1] Vergl. Lisch: Ueber die Hausurnen, besonders über die Hausurnen vom Albaner Gebirge. 1856. Aus den Jahrbüchern des Vereines für mecklenburgische Geschichte.

[2] L'abbé Cochet, Archéologie céramique et sépulcrale.

auch im deutschen Volke finden sich die Ueberreste dieses uralten Gedankens in der Bezeichnung des Sarges als eines aus 6 Brettern bestehenden Hauses der Todten, die in Sprichwörtern und Rätseln öfters wiederkehrt.

Immer und überall war und ist es heilige Pflicht der Ueberlebenden, für eine sichere Beisetzung der Verstorbenen Sorge zu tragen und bis zu den Gebräuchen, welche das Christenthum mit sich brachte, und zum Theile sogar noch mit diesen verbunden, waren die Grabbeigaben regelmässige Sitte, so dass Abbé Cochet (a. a. O.), Massillon citirend, mit Recht sagen konnte: «Vous trouverez peut-être des peuples sans temples, sans autels et sans dieux, mais nulle part vous n'en rencontrerez sans sépultures et sans vases. L'homme a bien pu un moment oublier Dieu, il n'a pu s'oublier lui-même.»

SEPULCRAL-BILDNISSE BEI DEN ANTIKEN VÖLKERN DES ORIENTES UND IN MYKENÄ.



Da das Grab von den frühesten Zeiten an allgemein als Wohnung der Todten angesehen wurde, wo der Verstorbene ein dem irdischen Leben sehr ähnliches neues lebe, so war es ein ganz natürlicher Schritt weiter, dann in diesem Hause auch den Hausherrn selbst im Bilde darzustellen.

Auch hievon sind uns die ältesten Denkmäler in Aegypten überliefert; denn bei der eigenthümlichen ägyptischen Anschauung von der Seele und ihrem Leben, das an das Bestehen des Körpers oder seines Abbildes gebunden war, wurde es ein Gebot der Sicherheit und der Pietät Bildnisse des Dahingeschiedenen an sicheren Plätzen im Grabe anzubringen. Erst mag man sich mit der Einbalsamirung der Leiche begnügt haben, worin die Aegypter mit der Zeit eine solche Fertigkeit erlangten, dass sich eine ungeheuere Menge von Mumien durch viele Jahrtausende bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Bald aber kam man, von der Ueberlegung geleitet, dass durch verschiedene Umstände die Mumie mit Vernichtung bedroht werden könne, dazu Statuetten aus Holz, Stein oder glacirtem Thon in grösserer Anzahl dem Todten mitzugeben, so dass dem Ka voraussichtlich doch noch immer ein Bild bleiben musste, an das er sich halten konnte. Dieses Bild sollte natürlich, ausser dass es mit dem Namen versehen wurde, auch möglichst ähnlich werden, und darum entwickelte sich in Aegypten schon in den ältesten Zeiten eine Porträtkunst von oft überraschender Wahrhaftigkeit und Naturtreue, die wir schon in den Gräbern der ersten Dynastien wahrnehmen können.

Die ältesten Beipiele dieser Porträtkunst sind die Kalkstein-Statuen des Sepa und der Nesa, die noch in die Zeit der dritten Dynastie des alten Reiches gesetzt werden. Von verblüffender Naturtreue ist die Statue des Ra-hotep, eines Feldherrn der vierten Dynastie. Viele andere vortreffliche Statuen dieser Zeiten, aus Kalkstein oder Holz gefertigt, sind in dem ersten Bande von Perrot et Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquité (S. 636—677) zu finden. So wichtig aber auch diese Bildnisse für die Geschichte der ägyptischen statuarischen Kunst sind, auf die Entwickelung des Porträts an Grabdenkmalen übten sie keinen Einfluss, ja in Aegypten selbst entstand an den Sarkophagen eine ganz andere Art von Sepulcral-Plastik, die im Folgenden geschildert werden soll.

In diesen ältesten Zeiten war die Kunst des Einbalsamirens noch nicht so weit entwickelt, daher war die Statue für den Ka besonders nöthig. Aber die Leiche selbst wurde auch keineswegs vernachlässigt, sondern so gut es die technischen Mittel gestatteten vor Zerstörung geschützt, und diese Mittel waren schon sehr bedeutende.

In dem an den Schacht der Mastaba sich anschliessenden, unteren Zimmer stand der Sarkophag aus einem grossen Steine gefertigt und mit einem schweren steinernen Deckel verschlossen. In diesen schon durch seine Schwere geschützten Behälter wurde der Leichnam gebettet, der wohl einbalsamirt war, aber noch in einfacher Art, sogar wahrscheinlich ohne Leinenbinden. Die Thüre nach dem Schacht wurde vermauert und dann dieser selbst ganz zugeschüttet. So ruhte der Todte für scheinbar ewige Zeiten gesichert durch Jahrtausende, und erst dem Forschertriebe unseres Jahrhunderts war es vorbehalten, die Ruhe dieser ältesten Zeugen einer Civilisation zu stören; wiewohl einige Plünderungen der Todtenstätten schon seit dem Alterthume stattgefunden haben.

In diesen, so gut verwahrten Sarkophagen fanden sich aber blos Skelette. Wohl waren die Knochen stark gebräunt und rochen nach Asphalt, was auf eine Art der Einbalsamirung schliessen lässt; doch war diese noch nicht genügend, um auch das Fleisch vor dem Verfalle zu schützen.[1]

Als man später in der Kunst der Balsamirung weiter vorgeschritten war, wurde der ganze Körper sorgfältig in Binden gehüllt und dann noch in einen Behälter gelegt, der aus Holz oder einer Art Papier-

---

[1] Mariette: Les tombes de l'ancien empire; in Revue archéologique. Nouv. Sér. 1869. Tom. XIX. S. 16. Perrot et Chipiez, I, p. 188.

maché bestand, und die Form der in ihr geborgenen Mumie genau nachahmte, gleichsam nur eine letzte Umhüllung bildend, welche widerstandsfähiger war als die weichen Binden.

Immer ist in leichtem Relief das Gesicht nachgeahmt, oft auch die eng an den Körper gepressten Arme und Hände, und an der Stelle, da die Füsse an dem einen Ende eine Erhöhung bilden, findet sich diese auch an dem äusseren Behälter; alles andere wurde mit Ornamenten, Scarabaeen und dergl. mehr bemalt.[1]

Arme werden wohl ihre Verstorbenen in dieser Hülle bestattet haben, oder legten die Mumie noch in einen Holzkasten; Vornehme betteten dagegen diese Nachbildung des Todten in einen Stein-Sarkophag.

Die Eingeweide wurden bei der Einbalsamirung aus dem Leichname entfernt und in 4 besonderen Gefässen beigesetzt. Der Deckel dieser Gefässe zeigt die Köpfe von 4 Gottheiten, Amset mit dem Menschenkopf, Hapi mit einem Affenkopf, Soumaoutf mit dem Kopfe eines Schakal, und endlich den Sperberkopf des Kebschnif. Diese Kanopen genannten Vasen wurden gleichzeitig mit der Mumie, oft in einem besonderen Kästchen in demselben Sarkophage bestattet.[2]

Später aber wurde es gebräuchlich, die Mumie nicht mehr in einen grossen, kastenförmigen Sarkophag zu legen, sondern der steinerne Sarg nahm ebenfalls die Form der in ihm ruhenden Gestalt an. Von hier wäre bis zur vollständigen Porträtfigur, die auf dem Sarkophage liegend, den Todten lebend vor Augen führt, nur ein kleiner Schritt gewesen. Diesen Schritt aber that die ägyptische Kunst niemals, wiewohl sie schon lange früher auf dem Gebiete der selbstständigen Porträt-Statue Hervorragendes geleistet hatte. Der Sarg selbst wurde nie realistischer behandelt, er behielt die Formen der Mumie mit typisch aufgefasstem Gesichte, den eng anliegenden Armen und der kleinen Erhebung am Fussende. Ja sogar die umhüllenden Binden wurden öfters in leichtem Relief nachgeahmt.

Dieses eigentlich befremdende Festhalten an einfachen, alten Formen bei so reich entwickeltem, technisch künstlerischen Können mag wohl nur in dem den Aegyptern in Allem eigenen zähen Conservatismus seine Ursache haben.

---

[1] Feydeau, a. a. O. S. 82. Hier sind auch nach Fresken in Gräbern mehrere Bilder, wie die Einbalsamirung stattfand, abgebildet. S. 86—89; Perrot et Chipiez, I, p. 162. Ebers: Antike Porträts, Die hellenistischen Bildnisse aus dem Fajjûm. Leipzig 1893. S. 8.

[2] Feydeau, S. 80. Perrot et Chipiez, I, p. 308. Perrot nennt die Gottheiten Isis, Nepthys, Neith und Selk.

Nicht nur auf Aegypten alleine blieb diese Sarkophagform beschränkt, auch bei den semitischen Nachbarvölkern fand man Gefallen an ihr und ahmte sie nach. Besonders in den phönizischen Ländern wurden den ägyptischen ganz ähnliche Mumiensärge gefunden. Der bekannte Sarkophag des Königs Echmunazar z. B. könnte geradewegs aus Aegypten gebracht worden sein, so getreu ahmt er das Aussehen einer Mumie nach. Andere in Sidon gefundene Sarkophage haben die gleiche Form, doch sind zum Theile an den Schultern kleine Zapfen bemerkbar, die wohl den Ansatz der Arme bezeichnen und so dem Sarge fast das Aussehen einer Herme verleihen.

Bei diesen tritt auch ein Unterschied gegen Aegypten auf, der eine selbstständige Weiterbildung dieses Typus in phönizischen Landen beweist. Die Köpfe werden in höherem Relief gehalten, heben sich stärker von dem Rumpfe ab und zeigen weniger ägyptische Stilisirung sondern mehr Naturwahrheit, besonders in der Behandlung der Haare.

Die phönizischen Künstler bildeten dann diese Kunst noch weiter aus, indem sie sich auch daran wagten die Arme und die Füsse in Relief anzugeben, und von Solunt, einer phönizischen Colonie in Sicilien, besitzt das Museum zu Palermo zwei Sarkophage, an denen auch das ganze Gewand mit allen Falten getreulich nachgebildet ist. Ueberall, wo die Phönizier Colonien hatten, mit Ausnahme von Carthago, fanden sich derartige Sarkophage, welche, wiewohl aus ägyptischen Vorbildern entstanden, doch in der genauen Durchführung weit über diese hinausgehen.[1]

Aber trotz dieses Fortschrittes gelang es den phönizischen Künstlern noch nicht zu einer selbstständigen Auffassung der dargestellten Gestalt zu gelangen, in dem Sinne, dass die Darstellung des Todten sich von der Form des Sarkophages befreit und eigene Geltung in Rundplastik gewinnt. Der ganze Sarkophag behält die eigenthümlich geschwungene Form einer Mumie bei, und die Oberfläche des Deckels, der ebenfalls diesen Formen genau folgt, wird in Relief behandelt, so dass bei den älteren der Eindruck einer Mumie gewahrt wird, bei

---

[1] Vergl. Perrot et Chipiez, III, Chap. III, bes. S. 177—191. Cesnola: Cyprus, its ancient cities, tombs and temples. London 1877. S. 53 und 288. Revue archéologique, N. S. Tom. XXXVI. 1878. p. 73 f. und Tafel XVI. Andere Erwähnungen sind in: Revue africaine 1862 p. 471, Renan: Mission de Phénicie p. 424, sowie bei Longpérier: Musée Napoléon III und Heuzey: Catalogue de figurine etc. zu finden, welche Werke mir leider nicht zugänglich wurden.

den späteren wohl ein Uebergehen nach der wahren menschlichen Gestalt zu bemerken ist, die aber dennoch immer in Relief bleibt und so den Eindruck, dass sie nur als Deckel dient, doch nicht beseitigen und überwinden kann.

Diesen Mumiensärgen verwandt, d. h. wohl aus gleichen Anfängen entstanden, sind auch die Todtenmasken aufzufassen. War es schon in Aegypten seit Alters her gebräuchlich einzelne Theile vornehmer Mumien, besonders das Gesicht, die Nägel der Hände und Füsse zu vergolden, so lag es sehr nahe, dass andere Völker, wenn sie auch die Sitte der Mumifizirung nicht annahmen, doch wenigstens das Gesicht mit einem aus Metall oder aus einem sonstigen Stoffe gefertigten Ueberzuge versahen, der die Züge des Verstorbenen möglichst getreu festhalten sollte; sei es dass diese Maske bei der Ausstellung des Todten das Gesicht besonders hervorzuheben bestimmt war, sei es dass ihr für den Leichnam selbst, dem sie auf dem Gesichte aufliegend ins Grab mitgegeben wurde, eine besondere Zauberkraft nach uraltem Glauben innewohnte.[1]

Bei den Todtenmasken haben wir aber eine doppelte Bestimmung genau zu unterscheiden. Einmal wurden sie dazu verwendet, um das Gesicht des Todten im Grabe damit zu bedecken; dann aber dienten sie auch bei der Leichenfeier, um vom einem Manne vorgebunden zu werden, der die Rolle des Verstorbenen zu spielen hatte.[2] Für uns kommt hier nur die erste Art von Masken, die zum Schmucke und Schutze des Verblichenen selbst dienten, in Betracht. Ein Mittelglied könnte man jene Bildnisse nennen, welche die Römer den Manen ihrer verstorbenen Familienmitglieder im Hause aufstellten, und von denen wir an anderem Orte noch zu handeln haben.

Eine grosse Anzahl von Völkern bis zu den Negern Süd-Afrikas und den Indianern in Mexico und Peru übten und üben diesen Gebrauch, wodurch es den Anschein gewinnt, dass ihm eine uralte Vorstellung, die allen Völkern gemeinsam war und wohl sicher auf Dämonenglauben und dem Bedürfnisse eines Apotropaions beruhte, zu Grunde liege. Aber nur bei den culturbildenden Völkern der alten Welt ist ein entschiedener Zug nach einem wirklichen Bildnisse hin wahrzunehmen; die anderen, wie die Neger und Indianer fühlten nie den Drang, die Masken zum Porträt zu steigern und begnügten

---

[1] Vergl. Benndorf: Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken. Wien 1878. S. 70.

[2] Vergl. Benndorf: Ant. Geschichtshelme etc.; Hörnes Urgesch. d. M. S. 514 Anm.

sich mit phantastischen aus Holz, Perlmutter und dergl. Stoffen hergestellten Gesichtern, die also für diese Untersuchung ganz ausser Betracht bleiben.[1]

Wirkliche Porträts hingegen wurden in Mykenae benutzt. Schliemann fand in der grossen, kreisförmigen Grabanlage, die fünf Gräber barg, sechs goldene Masken, die noch auf den Schädeln der daselbst Bestatteten auflagen, so dass also über deren Verwendung jeder Zweifel ausgeschlossen ist. Alle diese Masken sind aus Goldblech getrieben und zeigen einen entschiedenen naturalistischen Zug, nach dem sie als treue Porträts zu betrachten sind. Die Bogen der Augenbrauen sind scharf ausgeprägt, ebenso die meist längliche Nase, die aufeinander gepressten Lippen und die Ohren. Die Augen dahingegen sind verschieden gebildet.[2] Bei den meisten ist quer über den Augapfel eine scharfe Linie gezogen, wodurch deutlich geschlossene Lider ausgedrückt sind. Bei der einen Maske aus dem vierten Grabe aber fehlt dieser Querstrich, so dass die grossen, runden Augen geöffnet erscheinen; und bei einer Kindermaske ist sogar der Raum zwischen den Lidern scharf ausgeschnitten, jedenfalls um das wirkliche Auge durch diesen Ausschnitt sehen zu lassen.

Mit diesen mykenischen Sepulcralmasken haben wir, wenigstens nach dem bis heute bekannten Bestande der Denkmäler, den terminus a quo für den Gebrauch derartiger Grabbeigaben, denn auch die in Gräbern am Euphrat gefundenen müssen einer bedeutend späteren Zeit angehören.[3] In Mykenae selbst fanden sich in den späteren Gräbern derartige Masken ebenso wenig mehr, wie sonst in den Gebieten der mykenischen Cultur. Dahingegen waren sie, aus den verschiedensten Stoffen, wie Gold, Silber, Bronze und Terracotta gefertigt, bei vielen anderen europäischen und diesen verwandten Völkern noch lange in Gebrauch. Vielleicht die spätesten Exemplare

---

[1] In Mexiko sind nach einem Berichte von Charles Rogers einige Terracotta-Masken auf den Gesichtern von Leichen gefunden worden. Sie zeigen aber alle auch ganz verzerrte, phantastische Formen, und einige waren ihrer ganzen Form nach sicher keine Todtenmasken, sondern nur apotropaiische Grabbeigaben.

Archaeologia or Miscellaneous tracts relating to antiquity. Vol. VI. London 1782. p. 107. pl. XI.

[2] Vergl. die Abbildungen bei Schliemann: Mykenae Nr. 304, 331, 332, 473 und 474; und Schuchardt: Schliemanns Ausgrabungen S. 257 und 258.

[3] Benndorf: Ant. Gesichtshelme etc. S. 66. Taf. XIV. 1, 2, und die Zusammenfassung der englischen Berichte von Hoffmann, «Archaeol. Zeitung» 1878. S. 25.

dieser Gattung sind die Bronzemaske «eines sehr merkwürdigen gallisch-römischen Grabes, welches 1844 in Villesaison (Commune de Neuve-Pailloux, Département de l'Indre) in unberührtem Zustande zufällig entdeckt wurde», welche sich jetzt im Louvre befindet, und die Goldmaske in der Emeritage zu St. Petersburg, die «1837 in einem Tumulus bei Kertsch innerhalb eines grossen von der Aufschüttung des Tumulus umgebenen Marmorsarkophages auf dem Gesichte des Todten»[1] gefunden wurde. Diese letztere lässt sich sehr genau auf den Anfang des 3. Jahrhunderts nach Chr. bestimmen, und eine andere Goldmaske der Emeritage in einem Tumulus von Olbia gefunden, dürfte nach Benndorf noch jünger sein. Leider lässt es unser jetziger Besitz an derlei Masken und die nicht immer ganz sichere Bestimmung, da manche von ihnen auch Visiere von Gesichtshelmen sein können, noch nicht zu genauere Schlüsse zu ziehen über die Entwickelung dieser Sitte bei den einzelnen Völkern und zu den verschiedenen Zeiten.

Mit ihren letzten Ausläufern kehren diese Masken wieder auf ägyptischen Boden, von dem auch die erste Anregung ausgegangen, zurück; denn die letzten Stufen dieser Entwickelung sind die sogenannten hellenistischen Bildnisse. Diese waren an Mumien späterer Zeit befestigt, welche nicht dem eigentlichen Urvolke, sondern anderen Bewohnern des Nillandes griechischer oder semitischer Rasse angehörten.

Als die Griechen sich in den grossen Städten Aegyptens ansiedelten, nahmen sie so manche Sitten und Gewohnheiten, die da zu Lande üblich waren, an, und unter diesen auch die Mumifizirung, wie Wilcken aus dem 8. Turiner Papyrus für das 2. Jahrhundert vor Christus nachweist.[2] In diesem werden zwei παρασχίσται (Leichenaufschneider) verschiedenen Dörfern zugewiesen, wo sie ihres Amtes der Mumifizirung walten dürfen, und dabei heisst es ausdrücklich: «καὶ τῶν παρεπιδημούντων καὶ κατοικούντων ἐν ταύταις ξένων,» woraus hervorgeht, dass auch die daselbst wohnenden Fremden, das waren aber Griechen, sich der Sitte der Einbalsamierung fügten.

Lange Zeit mag hier der ältere Gebrauch der den Todten auf das Gesicht aufgelegten plastischen Masken, neben einem jüngern, nach dem das Porträt auf eine Tafel oder Leinwand gemalt wurde, in

[1] Benndorf a. a. O. S. 33 und 7.
[2] Archaeol. Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des kaiserl. deutschen archaeol. Instituts. 1889. Bd. IV. S. 5.

Uebung geblieben sein. Dies beweist auf das Beste ein Familienbegräbnis, das von Professor von Kaufmann im März 1892 bei Hawara ausgegraben wurde.[1] In diesem Grabe ruhten ein Mann, seine Frau und ihre drei Kinder, von denen eines in ganz zartem Alter, und zwei Mädchen etwa 3 und 6 Jahre alt gestorben waren und einbalsamiert wurden. Der Vater und das älteste Töchterchen haben goldene Gesichtsmasken aufgelegt, während der Frau auf die Mumie ihre Gesichtszüge auf eine Holztafel gemalt beigegeben wurden. Da sich bei der Frau auch noch ein Grabstein mit folgender Inschrift gefunden hat:

Ἀλινῆι
ἡ καὶ Τενώς
Ἡρώδου χρη-
στὴ χαῖρε πολλὰ
ἔτους ι λεL
μεσορη Ζ

kennen wir nicht nur Namen und Alter der Frau, sondern wissen auch, dass diese Familie keine ägyptische, sondern eine fremde gewesen.

Solche gemalte Bildnisse kamen in der letzten Zeit in grosser Zahl besonders im Gebiete El Fajjûm an das Tageslicht. Der grösste und bekannteste Fund ist der im Besitze des Wiener Kaufherrn Graf, andere grössere Funde machte Flinders-Petrie bei Hawâra. Dieser Forscher entdeckte alleine in dem Jahr 1888 60 derartige Bilder.[2]

Zwei Klassen sind unter den gemalten Bildnissen zu unterscheiden. Die einen sind nämlich gleich auf die den Leichnam umhüllenden Binden aufgemalt, die andern dagegen wurden auf Holztafeln gefertigt und dann so aufgelegt, dass sie von den zunächst befindlichen Binden wie von einem Rahmen festgehalten wurden. Ihre Technik ist eine verschiedene; einige wurden mit Tempera, andere in Enkaustik gemalt, und wieder an einigen finden sich diese beiden Techniken gleichzeitig angewandt.[3]

Auch die Ausführung ist nicht bei allen gleich. Manche sind ganz roh und fast typisch gehalten, so dass sie den Eindruck machen, von recht ungeschickten Künstlern und wohl kaum nach dem Leben, sondern vielleicht sogar im Vorrathe für den Verkauf angefertigt worden

---

[1] Ebers, Antike Porträts. S. 9 f.

[2] Flinders-Petrie: Ten years digging in Egypt. S. 97 ff.

[3] Ebers, Antike Porträts, S. 14 ff. und 19. Abbildung u. a. bei Flinders-Petrie: Hawara, Biahmu and Arsinoe. London 1889, die Tafel vor dem Titelblatt und Tafel XII. Kahun, Gurob and Hawara Taf. I.

zu sein. Die meisten aber zeugen von grossem künstlerischen Können ihrer Verfertiger und sind offenbar nach dem Leben gemalt, so treu und höchst lebenswahr geben sie die Züge des Dargestellten wieder. Sie beweisen also eine sehr vorgeschrittene Porträtkunst.

Der Körper ist verschieden behandelt. Oft bleiben die Binden alleine für sich sichtbar und sind sehr kunstvoll angelegt, so dass sie den ganzen Körper mit einem Cassetten-Ornament umgeben; oft sind auch die Arme, Hände und Füsse natürlich aufgemalt. An den Armen findet sich dann malerische Nachbildung von goldenem Schmuck, die Rechte hält öfters einen Libationskrug (so die männliche Dresdener Gesichtsmumie) oder einen Becher. Es ist dies eine Art der Todtendarstellung, wie wir sie später bei den Etruskern viel angewendet finden werden. Ebers setzt diese Gesichtsmumien in die Zeiten des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis an das Ende des 4. Jahrhunderts nach Christo, zu welcher Zeit sie durch die Edicte des Theodosius (392 n. Chr.), die gegen die alten heidnischen Gebräuche ankämpften, auch ihr Ende gefunden haben sollen. Wilcken stimmt im Ganzen hiemit überein, wenn er auch die Graf'schen Bilder selbst noch in die Zeit vor Christo setzen möchte.[1]

In dieselbe Zeit fallen auch einige Thonbüsten, welche besonders in den Oasen der lybischen Wüste gefunden wurden. Diese Büsten waren immer hohl und wurden statt der Masken oder Bilder an den Mumien befestigt; ganz ähnlich wie schon bei den alten ägyptischen Mumien in anthropomorphen Särgen der Kopf und Ansatz an die Brust in Papiermaché hergestellt, der Mumie übergezogen wurde.[2] Bei diesen Thonbüsten ist jedoch unvergleichlich stärkere Naturwahrheit zu erkennen als bei den älteren ägyptischen, so dass sie mit den Bildnissen in eine Reihe zu setzen sind. Die Bildnisse hatten aber entschieden die Oberherrschaft, denn die Büsten fanden sich bis jetzt nur in den Oasen der Wüste, was Ebers durch den Umstand erklären will, dass es hier wohl an Malern mangelte, während für die daselbst befindlichen Tempel Bildhauer wohl immer gegenwärtig gewesen sein dürften.[3]

---

[1] Ebers a. a. O. S. 33 ff. und 48 f. Wilcken im archaeol. Anzeiger 1889, S. 5 und 6.

[2] Abbildungen alter Mumienbüsten unter anderem bei Feydeau, Hist. des us. fun. S. 88 und 89. Flinders-Petrie, Ten years digging in Egipt. S. 98. Abbildung einer Büste aus späterer Zeit, Ebers a. a. O. S. 31. Archaeol. Anzeiger des Jahrbuch des kais. d. arch. Inst. 1894, S. 178 f.

[3] a. a. O. S. 30.

Eine reiche und lange währende Entwickelung hat diese aus dem ägyptischen Mumifizirungsgebrauche entstandene Art des Todtenbildnisses durchgemacht, aber zu selbstständiger, monumentaler Entfaltung konnte sie nicht gelangen. Durch alle Zeiten blieb sie nur eine schützende Hülle des Verstorbenen, ohne eigenen künstlerischen Selbstzweck, und in ihren künstlerisch am höchsten stehenden Leistungen, in den hellenistischen Porträts, verlässt sie die Plastik ganz und wendet sich nur der Malerei zu.

So sehen wir diese Bildnisse, als die ihrer Entstehung zu Grunde liegenden Anschauungen bereits veraltet waren, allmählich sich ganz verlieren, statt neue Bahnen für ihre Weiterentwickelung zu finden; und zwar verloren sie sich zu einer Zeit, da in westlichen Ländern eine reiche Porträtkunst, ebenfalls im Zusammenhange mit dem Todtenculte, aber von zwar ähnlichen, doch anderen Grundanschauungen ausgehend, sich schon in langer Entwickelung nach verschiedenen Richtungen hin verzweigt hatte und auch für die Kunst der späteren Jahrhunderte Wurzel und Vorbild wurde.

DIE ETRUSKER.

ie Etrusker haben wie auf vielen anderen Gebieten der Kunst und Cultur so auch auf dem der Todtenbestattung eine höchst interessante, vielfach sogar nach den einzelnen Städten verschiedene Entwickelung durchgemacht.

Die Zeit, da die Etrusker auf italischem Boden erscheinen und uns ihre einfachsten Denkmäler hinterlassen haben, ist die Bronzeperiode. Demgemäss sind die ältesten etruskischen Gräber Brandgräber. Die Bestattungsform war erst eine höchst einfache und nicht diesem Volke allein eigen, sondern auch bei den übrigen Bewohnern der italischen Halbinsel, wie den Umbrern und Albanern üblich, ja sie findet sich auch im Norden ausserhalb Italiens wieder.

Diese einfachste Form sind die sogenannten Brunnengräber oder tombe a pozzo. Sie wurden auf folgende Weise hergestellt. Zuerst grub man ein Loch, das des Oefteren eine nach unten sich verjüngende Kegelform hatte und 1,25 m bis 2,50 m tief war. Am Boden dieses Loches schloss sich dann als Fortsetzung ein 50 bis 60 cm tiefer cilindrischer Schacht an, mit einem Durchmesser von 30 bis 60 cm. In diesen wurde das die Asche und die Beigaben enthaltende Gefäss gestellt, er selbst mit einer Steinplatte geschlossen und der obere Schacht dann zugeschüttet. Dieses war die allgemeine, ich möchte sagen ideale Grundform, die je nach der Oertlichkeit und Bodenbeschaffenheit verschiedene Aenderungen erfuhr.[1]

[1] Die hauptsächlichste Litteratur über tombe a pozzo und deren Entwickelung: Bullettino dell' Istituto 1875, S. 216—220 (Brogi). S. 233—235 (Helbig). 1879, S. 233 ff. (Helbig). 1882, S. 10—22; 40—47; 160—176; 209—216 (Helbig). Annali dell' Istituto 1875, S. 242 ff. (Helbig). 1883, S. 285—293 (Helbig). 1884, S. 111 ff. (Helbig). Notizie degli scavi di antichità 1881, S. 342 ff. Tav. V. (Ghirardini); 1882, S. 136—215, Tav.

Bei Chiusi auf der grossen Necropole von Poggio Renzo sind die pozzi nicht sehr tief, meist nur 1 m, und an den Wänden um das Nachstürzen der Erde zu vermeiden mit Kieseln und Bruchsteinen belegt. Bei Vetulonia grub man oft das obere Loch so tief, bis man durch die Erde und verwittertes Gestein durchgedrungen war, hier wurde dann in den unteren festen Boden oder in das Gestein der cilindrische Schacht eingeschlagen; wo der Boden doch weich blieb, wurden auch hier kleine Wände aus Bruchsteinen hergestellt. Ja sogar von der Seite her grub man in den Bergabhang hinein, und stellte dann am Ende des kurzen und engen Ganges eine viereckige kleine Kammer für die Aschenvase her, auf diese Weise schon einer späteren Art der Gräber vorgreifend. Ein ganz eigenes System kam in Tarquinii (Corneto) zur Anwendung. Hier grub man die pozzi in den Kalkstein, welcher den Boden bildet. Die Form ist die anfangs beschriebene, aber die Eigenthümlichkeit besteht darin, dass jeder einzelne pozzo durch zwei oder drei kleine Kanäle mit dem anderen verbunden ist, so dass das Gebiet von einem förmlichen Netze durchsetzt wird. Diese Erscheinung ist bis jetzt auf Corneto beschränkt geblieben.

Eine andere sehr häufig und überall vorkommende Form ist die, dass der Schacht von einem in die Erde versenkten grossen, rothen Terracottagefässe von der Art, welche die Alten dolium nannten, ausgefüllt wurde und darin dann die eigentliche Aschenvase stand. Diese Gräber heissen tombe a ziro.

Besonders in Corneto wieder war noch eine andere Art in Uebung, so, dass in den Schacht, der etwas grössere Verhältnisse als gewöhnlich aufweist, ein Cilinder, seltener ein rechteckiger Behälter aus einem Nenfro genannten Steine eingelassen wurde.

Die Steine, mit denen der innere Schacht bedeckt war, waren anfänglich zumeist viereckige, zuweilen auch runde Platten. Bei Gräbern von Kriegern wurden in Vetulonia und auch manchmal an anderen Orten runde und längliche Schilde entweder nur mit einzelnen Linien eingravirt, oder in leichtem Relief dargestellt.[1] Später gehen

---

XII—XIII bis (Ghirardini). 1885, S. 98—152, Tav. VI—IX. S. 398—420, Tav. XII. (Falchi). Isidoro Falchi: Vetulonia e la sua necropoli antichissima. Firenze 1891. Milani: Museo topografico dell' Etruria. Firenze-Roma 1898. Martha: L'art étrusque. Paris 1889. Chap. II.

[1] Milani: Museo topografico S. 24 und 25. Falchi fand einen Deckstein, der in Relief ein Blatt zeigt, das er für Wegerich hält. Notizie d. scavi 1885, S. 102. Tav. VII. 2.

dann diese Platten in kegelförmig geformte Steine über, die mit der Spitze nach unten aufgelegt wurden und ein bedeutendes Gewicht besitzen, um das Abheben zu erschweren. Diese Kegelsteine sind die Anfänge der später bei allen Gräbern in Gebrauch gekommenen cippi, über die wir später noch zu sprechen haben werden.

Die Vasen haben mit geringen Abwechslungen immer denselben Typus. Unten bauchig, verlaufen sie nach oben hin kegelförmig. Immer haben sie einen einzigen Henkel. Zumeist sind sie nur mit dieser einen Handhabe vom Töpfer gemacht worden. Dennoch kam es zuweilen vor, dass man, vielleicht in Ermanglung eines derartigen Gefässes, ein anderes ähnliches mit zwei Henkeln verwendete. In diesem Falle musste es aber erst zu dem ihm nun bestimmten Gebrauche hergerichtet werden, und darum schlug man einfach den zweiten Henkel ab.

Diese allgemeine Erscheinung, die in ganz Italien zu beobachten ist, muss ihren Grund in einer religiösen Vorstellung oder einem besonderen Ritus bei der Bestattung haben; diesen Grund selbst aber aufzuhellen dürfte schwer gelingen. Falchi vermuthet zwar, dass der zweite Henkel erst nach der Beisetzung abgebrochen worden sei, und schliesst aus dem Umstande, dass der abgebrochene Theil niemals im Grabe lag, weiter, dass er von den Angehörigen mitgenommen und aufbewahrt wurde, entweder als blosse Erinnerung, oder um vielleicht einmal als sicheres Erkennungszeichen zur Wiederaufindung der Vase zu dienen.[1] Doch kommt mir diese Vermuthung sehr unwahrscheinlich vor, denn wozu hätte man das Grab, das ja mit Ausnahme von etwas Bronze nichts Werthvolles barg und von dem Verstorbenen doch nur unkenntliche Asche enthielt, wieder öffnen sollen? und zweitens spricht dagegen die ungeheuere Menge von Aschenvasen, die überhaupt nur mit einem Henkel angefertigt worden sind.

Die Vase war mit einer meist flachen, ebenfalls einhenkligen Schale bedeckt, und zwar so, dass der Henkel der Vase und der der Schale genau übereinander zu stehen kamen, und dass sie beide nach dem höheren Theile des Abhanges, in dem sich die Grabanlage befand, gerichtet waren. Dies hat wenigstens Falchi für Vetulonia beobachtet.[2]

In die Vase selbst und zum Theile neben dieselbe auf den Grund des pozzo legte man die Grabbeigaben, kurze Schwerter, Lanzenspitzen,

---

[1] Falchi: Vetulonia S. 35 f.
[2] Vetulonia S. 35.

kleinere Thongefässe und etwas Schmuck, besonders Halsketten aus Perlen von ägyptischem Smalt oder aus Bernstein.

Die Etrusker blieben aber ebensowenig, wie viele andere Völker bei dieser einfachen Vasenform stehen, die ihren Anschauungen von einem Wohnhause für den Verstorbenen doch gar zu wenig entsprach. Bald fing man an die Gestalt des Aschenbehälters den üblichen Formen der Wohnungen für die Lebenden in Thon nachzubilden; es entstanden die urne a capanna.

Diese Urnen haben meist einen kreisrunden oder ovalen, seltener viereckigen Grundriss, und stellen Hütten dar, wie sie zu jenen Zeiten wirklich in Gebrauch waren. An der Vorderseite befindet sich eine Thüre, die mit einem durchgeschobenen Bronzestab als Riegel zu verschliessen ist. Dennoch ist das Dach zum Abheben eingerichtet, theilweise aus technischen Gründen, theilweise um grössere Stücke unter den Beigaben wie z. B. Vasen bequemer hineinstellen zu können.

Die einfachsten runden sind offenbar eine Nachahmung von Strohhütten, wie sie auch in der ältesten Ansiedelung Roms auf dem Palatin bezeugt sind, wovon ein Beispiel die Hütte des Romulus ist, die durch viele Jahrhunderte von den Römern sorgsam erhalten und nach jeder Beschädigung wieder in alten Stand gesetzt wurde.[1] Ovid berichtet uns darüber in den Fasten I 197—200

> Pluris opes nunc sunt, quam prisci temporis annis,
> dum populus pauper, dum nova Roma fuit,
> dum casa Martigenam capiebat parva Quirinum
> et dabat exiguum fluminis ulva torum

und III 183 und 184:

> Quae fuerit nostri, si quaeris, regia nati,
> aspice de canna straminibusque domum.

Diese Urnen haben ein schwachgewölbtes Dach, in welchem zur Stütze der Stroh- oder Schilfdecke ein von hinten gegen die Thüre laufender Balken, der Seitenstützen nach den Wänden entsendet, deutlich angedeutet ist.

Andere Urnen zeigen entwickeltere Architecturformen.[2] Das Dach

---

[1] Ueber die Casa Romuli vergl.: O. Richter: Topographie von Rom in J. Müllers: Handbuch der klassischen Alterthumswissenschaft. Band III. S. 824. Wecklein im Hermes VI (1872). S. 193. Petersen: Vom alten Rom. Leipzig 1898. S. 11. A. Schneider: Das alte Rom.

[2] Ueber die Entwickelung der urne a capanna und über die Construction ihrer Vorbilder mit Heranziehung von noch heute üblichen Hütten Barnabei in Not. degli scavi 1893. S. 198—208.

wird höher, ähnlich einem Wallendach. Die Sparren heben sich deutlich ab und bilden manchmal über der Thüre eine Art Lucke oder Dachfenster. Bei den Häusern geschah es öfters, dass die Sparren am Firste sich kreuzten, und man sie dann darüber hervorragen liess. Die Enden wurden dann als Thierköpfe zugeschnitzt, und mögen so, ähnlich den Schiffsschnäbeln der nordischen Wickinger, nicht nur als Schmuck, sondern auch als Apotropaia gedient haben. Dieselbe Bedeutung als Apotropaia haben auch die oft an diesen Hüttenurnen unter dem Dache angefügten Verzierungen, Perlenschnüre, die wohl Klappern darstellen sollen, und Glöckchen. Jedenfalls waren diese Zierrathen auch an den wirklichen Hütten und Häusern zu sehen.[1] Die Klappern gehen, wie Hoernes[2] überzeugend nachweist, auf orientalische Menschenfiguren idolatrischer Bedeutung zurück und finden sich auch an dem Gewande nordasiatischer Schamanen.

Bei der Thüre gab man an diesen Urnen die hölzerne Einfassung genau an, ja an einzelnen wurde sogar eine von zwei Säulen getragene Vorhalle vorgelegt; ein schönes Beispiel davon ist im Museo civico zu Bologna. Auch die Fenster wurden entweder, wie an einem Stücke aus Tarquinii, kenntlich in Relief angegeben,[3] oder in der Ornamentik durch eingeritzte Linien, die ein Rechteck bilden, angedeutet.

Die sonstige Verzierung dieser Urnen besteht gerade so wie bei den Aschenvasen aus geradlinigen, geometrischen Ornamenten, Mäandern, Hackenkreuzen u. dergl. mehr. Doch ist zu beachten, dass die ältesten Aschenvasen ganz schmucklos sind, und die geometrische Decoration auch bei den Vasen erst gleichzeitig mit den urne a capanna auftritt.[4]

Gleichzeitig mit dieser Umbildung der ganzen Vase sammt Deckschale zu den Urnen, entwickelte sich auch eine andere Umformung, welche den Körper der Vase unberücksichtigt lässt, für die Schale jedoch neue Formen findet. Und gerade diese Veränderung, die erst nur die Schale alleine betrifft, sollte die Wurzel für kunstgeschichtlich höchst bedeutende Neubildungen werden.

Statt der Schale selbst setzte man des Oefteren einen Helm aus Bronze, häufiger in Terracotta nachgemacht, als Verschluss auf die

---

[1] Milani: Museo topografico S. 22. Ueber Glocken als Apotropaia Arch. Anzeiger im Jahrbuch des Institutes 1894. S. 187 f.
[2] Urgesch. d. Kunst. S. 440 ff.
[3] Not. degli scavi 1882, tav. XIII. 14.
[4] Helbig: Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica, in Annali dell' Istituto 1875. S. 242 f.

Vase. Besonders bei Corneto-Tarquinii, doch auch an manchen anderen Orten Etruriens wurden solche Helme gefunden. Zweierlei sind ihre Formen. Die einfachere und vielleicht ältere hat ungefähr die Gestalt einer Halbkugel, welcher oben eine Spitze aufsitzt, wohl um den Helmbusch daran zu befestigen.[1] Solche Helme, die wirklich als Schutzwaffe dienten, haben sich unter anderen in der reichen tomba dell' duce zu Vetulonia gefunden und sind oft an etruskischen Bronzefiguren zu sehen.[2] Aehnliche, aber mehr trichterförmige Helme waren auch bei manchen anderen italischen Völkerschaften in Gebrauch und sind uns sowohl in einzelnen Exemplaren, z. B. im Museo topografico zu Florenz, als auch in Nachbildungen auf Bildwerken erhalten.[3]

Die andere reichere Form besitzt einen breiten, doch ziemlich scharfen Bronzekamm, der der Kopfform des Helmes aufgenietet von zwei Seiten aufsteigt und oben spitz verläuft; unter den beiden Ansätzen stehen noch je drei lange Bronzezapfen von dem Helme vor. Der ganze Helm ist reich mit Buckeln geschmückt. In dem Museum zu Corneto sind mehrere Exemplare in Bronze und Terracotta erhalten.[4] Aehnliche Helme fanden sich auch im Norden.[5] Die Vermuthung liegt nahe, dass diese Art des Verschlusses der Vase statt der einhenkligen Schale für Gräber von Kriegern in Anwendung kam, und erinnert so an den noch heute bei den Türken üblichen Gebrauch, den Männern einen kurzen, säulenförmigen Stein, der von einem Turban bekrönt wird, auf das Grab zu setzen.

Häufig fand man in Corneto, wohl auch an manchen anderen Orten wie z. B. Vetulonia, Aschenvasen aus Bronze, die eine gefälligere Form als die thönernen aufweisen. Der Deckel nimmt hier die Form einer Kugelcalotte an, an die sich unten ein langer Hals anschliesst, mit dem dieser Deckel fest auf dem Körper der Vase aufsitzen kann. Diese Form, die zumeist reich mit Buckeln und Ornamenten verziert ist,[6] findet sich ausschliesslich in tombe a ziro.

---

1 Vergl. Not. d. scavi 1881, tav. V. 18 und 23.

2 Abbildung des Vertumnus Milani: Museo topografico S. 46.

3 Vergl. den Bronzeschild aus Forli. Not. d. scavi 1887, tav. I. 7 und 9.

4 Not. d. sc. 1882, tav. XIII. 8. Ein bei Capua gefundener gleicher Helm Annali dell' Ist. 1883. tav. d'agg. N.

5 Lindenschmit: Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit. Bd. III. Mainz 1881. Heft XII. Tafel 1. Doch dürften diese Helme wohl Importware sein. Vergl. den Text bei Lindenschmit, S. 15.

6 Abbildungen unter andern: Mon. ined. dell Ist. Vol. X. tav. XXIIIIa/7. Vol. XI. tav. LX 16 und 16 a. Milani: Monumenti etruschi iconici. Abdruck aus: Museo italiano di antichita classica. Vol. I. punt 3a. 1885.

Die Bewohner von Chiusi gingen von diesem Typus noch eine Schritt weiter, indem sie unter die Calotte an den Hals eine in Bronze getriebene Maske ähnlich denen von Mykenä befestigten, oder auch, wie in einem Falle den Hals der Vase mit einer darauf modellierten Gesichtsdarstellung verzierten.[1]

Diese Aschenvase hat ihre Verwandten in einer ganzen Reihe ähnlich geschmückter Gefässe, die bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten in Gebrauch waren, und eine mannigfache Entwickelung durchmachten. Den Anspruch auf das höchste Alter haben wohl die Gesichtsvasen, welche von Schliemann in der zweiten bis fünften Stadt von Troia in sehr grosser Anzahl gefunden wurden, und die er fälschlich für Eulengesichter hält.

Alle diese troischen Vasen haben am Halse oder auf dem cilindrischen Deckel zwei Augen und die Nase in leichtem Relief angedeutet, während die Haare oft durch leichte Striche über der Stirne und durch Striche auf der entgegengesetzten Seite, die so die ganze Frisur zeigen, angegeben sind. Am Körper der Vase bezeichnen drei erhabene Punkte die Stellen der Brust und des Nabels. Durch das Fehlen des Mundes wurde Schliemann veranlasst nicht menschliche, sondern Vogelgesichter zu erkennen, wobei er die Nase für einen Schnabel hielt. Dieses Versehen brachte ihn dann weiter zu der Vermuthung, es sei in diesen Vasen ein Bild der γλαυκῶπις Ἀθήνη, was er als mit einem Eulengesichte versehen auffasst, gegeben, und er folgert, dass ähnlich den ägyptischen Göttern mit Thierköpfen, auch die vorhellenischen Bewohner Troias und Griechenlands ihre Götter mit Thiergesichtern darstellten, die Athene mit einem Eulenkopfe, die Hera mit einem Kuhhaupte, wofür er Anhaltspunkte in den vielen Thonfiguren aus Terracotta, worunter mehrere Kühe vorkommen, die er zu Tiryns und Mykenä fand, und in den aus edlen Metallen getriebenen Stierköpfen aus Mykenä zu finden vermeinte.[2]

Diese Ansicht Schliemanns ist wohl allgemein als irrig verworfen und durch den Nachweis, dass die ersten griechischen Culte, ebenso wie die anderer Völker bildlos waren, widerlegt.[3] Gegen diese Bildlosigkeit des Cultes legen scheinbar die von Schliemann massenhaft gefundenen sogenannten Idole von Terracotta und Marmor Zeugnis ein, doch spricht sowohl die Kleinheit dieser Figürchen, als auch ihre

---

[1] Vergl. Milani: Mon. etr. iconici tav. XI 1, pag. 300 f.

[2] Schliemann: Ilios S. 318—332; 372—389; 581—585; 640—643. Mykenä: S. 11—13; 149; 249—253. Troia: S. 186 f.; 208 f.; 212 f.

[3] Reichel: Ueber vorhellenische Götterculte. Wien 1897.

ungeheuere Anzahl, gegen deren Verwendung zu Cultzwecken; dass sie jedoch religiösen Sitten nicht ferne stehen, beweist ihr häufiges Vorkommen in Gräbern. Reichel und M. Mayer haben nachgewiesen, dass viele dieser Figuren Klagefrauen darstellen, die bei der Bestattung eine grosse Rolle spielten,[1] doch auch andere, wahrscheinlich Gottheiten darstellende Bilder brauchen noch keine Cultbilder oder Nachahmungen solcher zu sein, sondern sind aus dem Bildbedürfnisse des Volkes für seine privaten, häuslichen religiösen Uebungen entstanden, während im öffentlichen Culte Bilder noch verpönt waren. Eine Analogie bieten die Verhältnisse bei den Hebräern, wo Priester und Propheten wiederholt gegen den häuslichen Bildercult eifern. Uebrigens kommt auch noch der von Schmidt herangezogene Fall von Adorantenfiguren in Betracht, insofern, dass die Schenker vielleicht infolge eines Gelübdes oder zum Danke sich selbst der Gottheit weihten, so wie auch nachgebildete Thiere besonders Kühe als sinnbildliche Opfer in Mykenä dargebracht wurden.[2] Die besprochenen Gefässe haben jedoch mit den Idolen nur die Andeutung eines Gesichtes gemein, ihre Bestimmung war eine ganz andere, sie dienten dem täglichen profanen Gebrauche.

Das Fehlen des Mundes ist auch gar nicht so auffallend. Augendarstellungen galten seit Alters her für Apotropaia, ebenso die Nacktheit,[3] womit ja auch die Brust und Nabel bezeichnenden Ansätze übereinstimmen. Wollte man aber die Augen darstellen, so ergab sich durch die Augenbrauen von selbst ein spitzer Winkel, da wo sich die beiden Bogen in der Mitte treffen. Diesen Winkel, der durch Verlängerung leicht zu einer Andeutung der Nase wird, hielt Schliemann für den Schnabel. Augen alleine ohne weitere Angabe des Gesichtes finden sich ja auf dieselbe Grundvorstellung als Schutzmittel zurückgehend noch lange in der griechischen Kunst an den bekannten sogenannten Augenvasen. Uebrigens finden sich sogar unter den troi-

---

[1] Reichel: a. a. O. S. 69 ff. M. Mayer: Mykenische Beiträge II. Jahrbuch 1892 und H. Schmidt; Besprechung von Reichels Buch in der Berliner philologischen Wochenschrift, Nr. 30 vom 23. Jahrg. 1898. S. 949 f.

[2] Ein schriftlich überliefertes Beispiel solcher sinnbildlicher Thierweihungen bietet uns z. B. das trojanische Pferd.

[3] Dümmler im Philologus LIII. 1894, S. 201 ff. Der Ursprung der Elegie; dann über Entblössung zu abwehrenden und prophetischen Zwecken. S. 205 f.; Nacktheit im Cult S. 210 Anm. 9. Ueber Augen Bull. d. Ist. 1877, S. 195. Vergl. auch die entsprechenden Abschnitte in Hörnes: Urgesch. d. Kunst.

schen Vasen mehrere, wo der Verfertiger das Bedürfnis nach grösserer Deutlichkeit und daher besserer Durchführung fühlte und darum den Mund auch angab.[1]

Aehnliche Vasen mit einem angedeuteten Gesichte waren auch bei anderen Völkern beliebt und haben sich auch im Norden gefunden, wo sie wohl viel später als in Troia benützt wurden aber doch den troischen dadurch ähnlich sind, dass nicht das ganze Gesicht als Maske, sondern nur die Hauptbestandtheile in Relief angegeben sind. Schliemann selbst erwähnt 11 Vasen, von denen sieben einen Mund, vier keinen haben,[2] der einen fehlen sogar die Augen.

Von Cypern stammt eine Vase, die wohl nicht sehr viel jünger als die troischen ist, und am Halse Augen und Mund aufgemalt hat, während die Nase durch eine leichte Erhebung im Thone gebildet wird.[3] In der cyprischen Keramik ist die Weiterbildung dieser primitiven Formen deutlich zu ersehen. Der Hals des Gefässes erhielt später eine deutliche Kopfform, an der das ganze Gesicht und die in Locken herabfallenden Haare in Relief angegeben sind. Die Ansätze der Brust werden manchmal zu Ausgussröhren für die in der Vase bewahrte Flüssigkeit. Diese Art Gefässe sind die Vorläufer der schönen griechischen und etruskischen Kannen und Becher, die durchaus in Kopfform gebildet sind, welcher Typus sich durch die ganze antike Kunst erhielt.[4]

Der genannte chiusinische Aschenbehälter gehört noch dem Anfange dieser Entwickelung an, zeigt aber insoferne eine vollkommenere Bildung, als das ganze Gesicht wie eine aufgelegte Maske auf den Hals modellirt ist. Meistens aber wurden die Masken für sich alleine aus Thon oder Bronze hergestellt und dann auf die Vase, besonders an den Deckel befestigt. Wir haben hier den merkwürdigen Fall, dass eine für die Bestattung erfundene Kunstform auch bei der Verbrennung üblich wurde. Ein anderes Beispiel werden wir in den chiusinischen Aschenurnen finden. War die Maske auf dem Deckel, so er-

---

[1] Vergl. Schliemann Ilios: S. 373 Nr. 190 und 191. S. 374 Nr. 195; vielleicht auch S. 642 Nr. 1295. Troia S. 212 Nr. 101.

[2] Ilios S. 331. Andere Beispiele bei O. Keller: Vicus Aurelii oder Oehringen zur Zeit der Römer. Bonn 1871. Taf. VII. 2. Lindenschmit: Die Alterthümer unserer heidnischen Vorfahren. Band I. Mainz 1858, Heft VI. Taf. VI, 7, 10 und 13. Bonner Jahrbücher Heft 86 (1888), Taf. VI und verschiedentlich bei Hörnes: Urgesch. d. Kunst.

[3] A. S. Murray: On the pottery of Cyprus, in Cesnola: Cyprus S. 402 Fig. 12. Deutsch v. Ludw. Stein. Jena 1879. Taf. 88.

[4] Vergl. G. Treu: Griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform. 35. Berliner Winkelmannsprogramm. Berlin 1875.

hielt das ganze Gefäss ein den oben beschriebenen ägyptischen Kanopen sehr ähnliches Aussehen; sie werden dieser Aehnlichkeit wegen ebenfalls Kanopen genannt. Milani theilt die ganze Reihe in drei Gruppen ein.[1] Als erste Gruppe nennt er die Aschengefässe mit aufgelegter Maske; als zweite jene, wo der ganze Deckel noch in primitiver Formgebung die Gestalt eines Kopfes erhält, wobei durch einige plastische Andeutungen auch die Vase selbst öfters in eine Büste umgewandelt wird, und die dritte Gruppe endlich umfasst die in der künstlerischen Technik vollendeteren Kanopen.

Diese Dreitheilung halte ich insoferne für nicht ganz durchführbar, als sich wohl die erste Gruppe von den zwei anderen deutlich abhebt, die beiden letzten Gruppen aber besser als eine aufzufassen sind, in der jedoch ein deutlicher Fortschritt von einfacher und allgemeiner gehaltenen Formen zu künstlerisch vollkommeneren mit entschiedenen Porträtzügen wahrzunehmen ist.

Die Entwickelung von den angehefteten Masken zu den modellirten kopfförmigen Deckeln war eine höchst natürliche. In dem Bestreben, die Bronzemaske fest an dem Deckel des Gefässes anzubringen und auch die hohl getriebenen Stellen vor Eindrücken zu wahren, gelangte man dazu, auf der mehr oder weniger kugelförmigen Oberfläche des Deckels den Platz für das Gesicht flach zu lassen und die Stellen von Augen, Nase und Mund roh in Relief anzugeben, so dass die Formen der Maske gut darauf aufsassen. Diese selbst wurde mit Nägeln auf ihrer Unterlage befestigt, wozu in dem Thonkerne Löcher freigelassen waren. Ein sehr schönes derartiges Stück mit zwei Henkeln, die in Köpfe fabelhafter Thiere enden, besitzt das Museum zu Chiusi.[2] Dieses Stück aber dürfte in verhältnismässig späte Zeiten fallen, und wir können es wohl gleichzeitig mit den entwickelten Kanopen ansetzen. Demnach scheinen die Masken, wenn sie auch die ältere Stufe darstellen, doch auch später nicht ganz ausser Gebrauch gekommen zu sein.

Doch nicht immer wurden die Masken aus einem besonderen Stücke gemacht und dann befestigt, sondern, wie in dem genannten Exemplare von Chiusi als Unterlage für das Bronzeblech die Maske schon in Terracotta vorgebildet war, führte man später diese Unterlage etwas sorgfältiger in den Details durch, ohne sie noch einmal zu belegen. Das Gesicht geht aber nicht organisch in die anderen Theile

[1] Mon. iconici. S. 229.
[2] Abgebildet bei Milani, Mon. iconici tav. VIII, 4. besprochen S. 302.

des Gefässes über, sondern bleibt scharf davon geschieden, so dass der maskenartige Eindruck immer noch gewahrt wird.

Sehr ähnlich dieser Art ist die andere Gruppe, wo die ganze deckende Calotte einem Kopfe nachgebildet ist. Manche älteste Stücke dieser Art sind so roh gearbeitet, dass man sie für gleichzeitig mit den ältesten Masken halten möchte, und darum kann ich Milani's Gruppentheilung wohl nicht für eine streng chronologische, sondern nur durch die Verschiedenheiten der technischen Ausführung gegebene, betrachten. Der ganze Unterschied beruht darin, dass man sich einmal mit der Darstellung des Gesichtes begnügte, wobei jedoch nicht ausgeschlossen ist, dass auf dem Körper der Vase auch die Brust und die Arme in Relief angegeben sind,[1] während bei der anderen Gruppe auch der übrige Theil des Deckgefässes in die Form eines Kopfes gebracht wurde, und sich das Gesicht so organischer einfügt.

Wohl einer der rohesten und ältesten ist der Kanopus des Berliner Museum (Nr. 3977), woselbst «in primitivster Weise Augen, Nase und Mund angegeben sind», und zwar so primitiv, dass der in den Thon nur mit einer Linie eingeritzte Mund unter der Wölbung des Deckels auf dem Halse seinen Platz erhielt. Ganz ungeschickt sind auf der Vase auch noch die beiden Arme und Hände mit einem angeklebten Streifen Thon dargestellt. Sie ist in ihrem Ungeschick den troianischen Gesichtervasen noch vollkommen ebenbürtig. Doch ist eine Eigenthümlichkeit aller Kanopen auch schon bei diesem wahrzunehmen, nämlich die, dass sie alle auf besonders geformte Thronsessel gestellt waren. Diese Sessel sind rund und haben eine hohe rings umlaufende Lehne, die nur vorne einen Ausschnitt zum Sitzen freilässt. Lehnen und Stuhl sind mit Ornamenten und Thiergestalten, z. B. der bei den Etruskeren sehr beliebten Chimaera oder überhaupt mit geflügelten Thieren geschmückt.

Diese Sessel erinnern in ihrer Gestalt lebhaft an die kleinen Thronsessel aus Terracotta, wie sie in Mykenä, Tiryns und Menidi gefunden wurden. Auch hier gehörten sie dem Todtenculte an und standen dadurch mit dem Götterculte in Verbindung, bei dem ja solche leere Sitze, die für einzelne Götter oder auch für ganze Göttergesellschaften aufgestellt wurden, zu verschiedenen Festen, z. B. den Panathenäen noch in späten Zeiten in Gebrauch waren.[2] Für den Todtencult wur-

[1] Vergl. Micali: Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani, Firenze 1833. Tav. XIV, 4.

[2] Furtwängler: Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig, Berlin 1893, S. 189. Reichel: Vorhell. Götterculte. S. 7 f.

den sie hauptsächlich in sehr frühen Zeiten von mehreren Völkern benutzt; in Etrurien scheinen sie sich, freilich durch die Aenderungen der Grabanlagen und Bestattungssitten modificirt, noch lange erhalten zu haben, wie cäretanische Gräber, besonders die nach einem solchen Sessel benannte tomba della sedia[1] beweisen.

Ihre weitere Bedeutung und Anwendung wird erklärt durch bronzene Tische mit Geräthen darauf, die in einigen Gräbern vor dem auf dem Stuhle stehenden Kanopus gefunden wurden, von welchen die Museen zu Berlin, Florenz und Chiusi schöne Exemplare besitzen. Wir haben es also hier mit durch den Cult bedingten Opfern zu thun, ähnlich jenen, welche auch den Göttern dargebracht wurden. Ein solches Opfer an Götter veranschaulicht sehr schön eine schwarzfigurige Vase in Neapel, sie «stellt ein weibliches Götterpaar dar, das auf δίφροι sitzt; vor ihm ein Speisetisch und ein betender und spendender Mann; daneben eine kleine Aedicula, in welcher die Bilder der Göttinnen zu denken sind; für sie selbst aber sind der Tisch und die Stühle hingesetzt worden, und sie sind wirklich gekommen und haben darauf Platz genommen. Die Gottheiten sind gewiss Demeter und Kore; der Mann heisst Mystes». [2]

In den kleinen tombe a ziro hatten natürlich Stuhl und Tisch zusammen nicht Platz; daher fand man diese Geräthe des Todtencultes erst in etwas späteren Anlagen mit kleinen Kammern von nur etwa 2,40 m Seitenlänge.[3] In den tombe a ziro dagegen ward wegen Raummangel nur ein kleiner Stuhl, der den Kanopus auf dem Sitze trug, aufgestellt. Der Tisch wird wohl in der älteren Zeit bei der Idee dieser Bestattung auch seine Rolle gespielt haben, konnte aber in Wirklichkeit erst auftreten, als man, wenn auch in noch so kleinen Grabkammern, statt des dolium aus Thon, mehr Platz gewonnen hatte. Auch die Form des Sessels, der in den Kammern immer aus Bronze besteht, wird eine freiere und gefälligere.

Doch kehren wir wieder zu den älteren Kanopen zurück. Schon bei der ganz primitiven des Berliner Museums sind, wie oben gesagt,

---

[1] Abgebildet bei Canina: Etruria Marittima. Roma 1846. Tom. I. tav. LXV. Ein anderes Grab mit gleichem Stuhl von Monte Abetine, ebenda tav. LXX.

[2] Furtwängler a. a. O. S. 189. Anm. 4. Abbildungen: Annali d. Ist. 1865, tav. d'agg. F. Besprechung von Lübbert daselbst S. 82—95, Schreiber: Culturhistor. Bilderatlas I. Tafel XX. 3.

[3] Siehe Notizie degli scavi 1877, p. 143 f. Bulletino dell Ist. 1877. S. 193 ff. Annali dell Ist. 1878. S. 296 ff. tav. d'agg. Q.

die Arme und Hände angedeutet. Diese Umbildung der Vase zum Körper lässt sich sehr gut in allmähliger Entwickelung verfolgen. Hiebei ist besonders eine Erscheinung von besonderem Interesse, dass nämlich diese Entwickelung nicht von bestimmten Punkten, etwa dem Gesichte oder dem Körper ausgehend gleichmässig fortschreitet, sondern sprungweise vor sich geht. Es giebt höchst einfache Kanopen, an denen das Gesicht nur ganz schematisch behandelt ist, und die auf der runden Kopfform keinerlei Angabe des Haares besitzen, die aber doch echte Ohrringe in den Ohren haben, und bei denen die Arme und die Brust zwar auch nur schematisch, aber doch überhaupt angegeben sind, während auf einem anderen das Gesicht entschieden von einem viel bedeutenderen Künstler höchst sorgfältig und porträtähnlich, mit Beobachtung vieler individueller Züge, ebenso wie die Frisur der Haare genau durchgeführt ist, die Vase selbst jedoch nur die nackte Gefässform mit zwei plumpen Henkeln hat. Bei anderen wieder sitzt der durchaus naturalistisch durchgeführte Porträtkopf von Terracotta auf einer Bronzevase in Kugelgestalt mit kegelförmigem Fusse auf.[1] Es ist also unmöglich danach, wie viel an einem Kanopus dargestellt ist, auf sein Altersverhältnis zu andern zu schliessen, denn dies scheint durch lange Zeit ganz im Belieben des Künstlers oder des Bestellers gestanden zu haben; die Frage kann sich nur um das «Wie» drehen.

Auffallend ist ein Umstand bei den noch primitiv ausgeführten Köpfen. Sowie nur der Künstler sich bei aller Ungeschicklichkeit ein wenig freier bewegen konnte, ging sein ganzes Streben auf möglichste Darstellung des Individuellen. Er beobachtete genau, ob die Nase gedrückt oder spitz sei, achtete auf die verschiedene Grösse der Augen bei seinen Modellen, weiss schmale Lippen von schwulstig aufgeworfenen gut zu unterscheiden, ja er giebt sogar die zwischen den halb geöffneten Lippen durchscheinenden Zähne an,[2] die Ohren wurden sehr naturalistisch, einmal fast verschwindend klein, dann wieder gross und lang dargestellt. Eine ganz besondere Sorgfalt aber wandte man der Behandlung von Haupt- und Barthaar zu. Die Art, wie der Bart verlief, ob breit und buschig, ob spitz nach vorn ausgehend, ob das Haupthaar kurz geschnitten war oder lang am Kopfe anlag, ob ein Scheitel vorhanden oder die Haare in die Stirne fielen, sowie der Schmuck, Ohrringe und Haarnadeln, all' dies waren Dinge, denen der Künstler mit grosser Liebe nachging und sie so gut er konnte

---

[1] Vergl. Milani, Monum. iconici tav. IX. 5 und IXa. 1 mit tav. IX. 7 und 9.

[2] Milani a. a. O. tav. IX 6 und 11, tav. IX a. 1.

zur Anschauung brachte. Alle diese Züge erwecken selbst bei oft vorkommender Rohheit in der technischen Ausführung, doch durchaus einen rein persönlichen Eindruck und es ist wohl anzunehmen, dass auch diese älteren Werke etruskischer Porträtkunst von den Zeitgenossen als wirklich vollgültige Abbilder ihrer Bekannten und Verwandten erkannt wurden; ja bei dieser angestrebten und des Oefteren wirklich erreichten Naturtreue, dürften diese Köpfe auch heute für den Anthropologen und Ethnographen vielleicht noch von Wichtigkeit werden können.

Wir sehen hier die etruskische Kunst von ganz anderen Grundanschauungen und Bedürfnissen, als die griechische ausgehen. Vortrefflich schildert diesen Unterschied Wickhoff:[1] «Aus den Zeichnungen der niederländischen Künstler, vor allem Rembrandt's, lernen wir, dass es möglich ist, mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrisse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen. Die Köpfe scheinen zu leben und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Strasse begegneten, sogleich wieder erkennen; . . . Sie gelangen, indem sie das dem Individuum Eigenthümliche an dem Schatten der Augenbrauen, der Lider, der Nasenflügel, des Mundes und des Kinnes und zuweilen noch Iris und Pupille mit den sparsamsten Mitteln angeben, wenn sie nur das Einzelne in seiner relativen Lichtstärke, den Grössenverhältnissen und Abständen zu geben wissen, zu einer Treffsicherheit, wie sie durch eine strenge Zeichnung, die alle wesentlichen Theile des Gesichtes in ihrem Zusammenhange giebt, selten erreicht wird. Nicht anders sind die alten etruskischen Porträtköpfe in Thon und Stein gearbeitet. Es sind die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtstheile in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen, durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen. Die römischen Ahnenbilder mussten dieser Kunstgattung angehört haben. Darein konnten sich die Griechen nicht finden. Das Wesentliche der Form war ihnen selbst bei den schwulstigen Arbeiten ihres Barocco immer die Hauptsache geblieben; sie hatten wohl die einzelnen Theile, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt, willkürlich abändern können, aber niemals hatten sie aufgehört, sie im strengsten Zusammenhange zu geben.»

Die griechischen Künstler, besonders die der älteren Zeiten, versuchten nicht einmal ein wirkliches Porträt zu bilden, der Typus war

---

[1] Wickhoff und Hartel: Die Wiener Genesis. Wien 1895, S. 15.

ihr Hauptstreben. Auch an Grabsteinen war es nicht die Aufgabe des Künstlers, den Verstorbenen im Porträt darzustellen, man zeigte lieber eine Scene, die wohl zu dem Todten in Bezug steht, aber doch nicht auf ihn beschränkt bleibt, sondern mehr allgemein menschlich, also typisch aufgefasst wurde. Dies wird in einem anderen Abschnitte weiter auszuführen und nachzuweisen sein. Ethischer und ästhetischer war die griechische Kunst, naturwahrer aber und nüchterner die etruskische und nach ihr die römische.[1]

Für die etruskische Kunst war dieser Zug nach Individualismus und äusserlicher Wahrheit der Darstellung ein ureigener, in der Sinnesart des Volkes wurzelnder, nicht wie so vieles andere in der Cultur dieses Volkes von anderen Völkern übernommen.

Je vollkommener das technische Können bei den chiusinischen Künstlern wurde, desto lebendiger wurde auch der Gesichtsausdruck der Kanopen, die uns oft mit erschreckender Wahrhaftigkeit anstarren und den Eindruck erwecken, als seien sie mit Gips abgenommene Todtenmasken.

Weniger Sorgfalt wandte man durch lange Zeit der eigentlichen Vase zu. Die Versuche dieser Andeutungen der Körperformen zu geben, beschränken sich zumeist nur auf die Arme, und diese werden in einzelnen Streifen von Thon flach und ohne Modellirung aufgelegt und laufen in fünf Zacken aus, welche die Finger bedeuten, ohne dass der Uebergang von Arm zur Hand und die Grössenunterschiede der Finger zum Ausdrucke gelangten. Manchmal findet sich zwar auch dazu ein Anlauf, doch bleibt er in der Ausführung weit hinter dem gut gebildeten Gesichte zurück.[2]

Aber nicht immer sind die Arme alleine angegeben, auch der Körper nackt oder bekleidet kommt zuweilen zu seinem Rechte.

Eine Aschenvase des Museum zu Florenz trägt den sehr porträtähnlichen Kopf eines jungen Mannes mit kurz geschorenem Barte. Das Gefäss selbst ist unten eine Vase mit Fuss, nach oben geht es in die Darstellung der nackten Brust mit fest an die Seiten angelegten Armen über. An diesem Stücke ist die Anatomie wirklich gut beobachtet, der Uebergang vom Hals zur Brust, das Schlüsselbein und der Ansatz, sowie die Formen der Arme sind wahrheitsgetreu wiedergegeben.

Bekleidete Büsten erfuhren eine verschiedene Behandlung. Im

---

[1] Vergl. dazu das im Abschnitte über griechische Kunst Gesagte und die dazu gehörige erläuternde Tafel.

[2] Milani Mon. icon. tav. IX. 6.

Museo Gregoriano ist ein Kanopus,[1] dessen Kopf fehlt. Der obere Theil des Vasenkörpers zeigt eine bekleidete Büste, an der die Arme röhrenförmig nach vorne gehen und in cilindrische Ansätze enden, in die jedenfalls einmal bewegliche Arme eingesetzt waren. Das Gewand weist ein quadratisches Muster auf, das ohne Rücksicht auf die Büge, die bei den Armen entstehen, in geraden Streifen durchgeführt ist. Weiter geht die Behandlung des Gewandes bei einem Kanopus des Florentiner Museums.[2] Bei diesem stellt die ganze Vase einen die Gestalt umhüllenden Mantel vor, und die beiden Unterarme mit den Händen werden vorne aus dem Mantel kommend und diesen gleichsam zusammenhaltend sichtbar. Die Falten sind in leichtem Relief recht geschickt gearbeitet. An einem anderen dagegen, dessen Kopf viel besser durchgeführt ist, muss sich der Beschauer mit weit primitiveren Andeutungen wieder begnügen. Dieser Aschenbehälter[3] stellt einen gerüsteten Krieger dar, der mit der Linken den schützenden Schild vorhält, während er mit der erhobenen Rechten einen Speer abzuschleudern im Begriffe steht. Doch wie wenige Angaben hielt der Künstler für ausreichend, diese Absicht auszudrücken! Der Körper ahmt die Form eines aus zwei Theilen zusammengenieteten Gefässes nach. In der unteren Hälfte rechts (vom Beschauer) springt eine halbkreisförmige Scheibe vor und diese bezeichnet den Schild, während links oben ein auf einem Zapfen aufsitzender, abnehmbarer Unterarm mit geballter Faust, die einen schaftartigen Gegenstand hält, steil nach aufwärts strebt.

Dieser Typus des Kriegers mit erhobener Rechten und gesenkter Linken ist hier offenbar nicht von dem Künstler erfunden, sondern geht auf alte orientalische, auch in der mykenischen Kunst vorkommende Bronzestatuetten zurück. Diese Statuetten stellen nach Hörnes «irgend eine männliche Gottheit dar oder sind Votivbilder von Kriegern an eine solche». Auch auf Sardinien wurden solche Kriegergestalten gefunden, welche daselbst «als Weihgeschenke in Heiligthümern aufgestellt waren.»[4]

---

[1] Abgebildet: Museo Etrusco Gregoriano (Vaticano). Ausgabe A tom. I, tav. XXXIV. 4. Ausgabe B tom. II. tav. XCIX 4. Vergl. über beide Ausgaben Klügmann, arch. Ztg. 1879. S. 34—36. Besprochen von Milani: Mon. icon. S. 320 r.

[2] Milani, a. a. O. tav. XII. 3.

[3] Milani, tav. XII. 2.

[4] Hörnes: Urgesch. d. Kunst S. 201; vergl. Schliemann Tiryns S. 187. Fig. 97; Perrot-Chipiez VI. Fig. 353 und 354; Babelon et Blanchet: Catalogue des bronzes antiques de la bibliothèque nationale. Fig. 898—

Schon zweimal fanden wir Kanopen mit abnehmbaren Armen, die dann auch immer sorgfältiger und zumeist richtig behandelt sind. Diese beweglichen Arme sind bezeichnend für die letzten Zeiten, in denen diese Art der Bestattung geübt wurde; man findet sie immer vereint mit gut gearbeiteten Köpfen, und ihre Befestigung am Körper der Vase geschah auf zweierlei Art. Entweder brachte der Künstler an dem Gefässe zwei cilindrische Auswüchse an, in welche die besonders geformten Arme eingesetzt werden konnten,[1] oder das Gefäss besass zwei gewöhnliche Henkel; in diese steckte man die Arme und befestigte sie mit Bronzestiften; die übrige Vase behielt ihre natürliche Gefässform.[2] Wir sehen also, auf die Durchbildung des Körpers kam es den Etruskern in diesen Zeiten am wenigsten an, sie waren befriedigt, wenn der Kopf möglichst kenntlich gemacht war. Dieser Zug findet sich weiter in der Buccherotechnik durch die ganze etruskische Kunst, wo in recht barbarischer Weise die aus Thon den Kannen, Krügen und anderen Gefässen aufgelegten Plaquetten in Form von Kriegern einfach an beliebigen Punkten mitten durchgeschnitten wurden, wenn sie sich der Form nicht anpassten, statt dass man sie eben nach dieser Form eigens gemacht hätte.

Diese Vernachlässigung des Körpers entspricht so recht dem Drange, nur das individuell Charakteristische darzustellen; denn dieses findet man zumeist im Gesichte, da der Körper schon durch die Gewandung eine mehr allgemein typische Bedeutung gewinnt. Es ist dies wieder ein aus derselben Wurzel entspringender Unterschied zur griechischen Kunst, die schon in alten Zeiten in Durchbildung des Körpers und der Bewegung Grosses zu schaffen wusste.

Merkwürdigerweise blieb aber die Sitte der Kanopen, so sehr sie dem etruskischen Sinn entsprach, doch nur auf wenige Orte beschränkt; so viel bis jetzt bekannt ist, kommen sie nämlich nur in Cäre (Cervetri) und Chiusi vor. Weitaus die meisten stammen von Chiusi, von Caere sind sicher nur zwei Kanopen bezeugt, die des Museo Gregoriano im Vatikan und die der Münchener Glyptothek.[3] Die

---

901. Eine ganz ähnliche cyprische Terracottafigur Perrot et Chipiez III. pl. II. z. S. 582.

[1] Milani, a. a. O. tav. IX. 8 und XI. 2 und 3.

[2] Milani, a. a. O. tav. XI. 10 und XIII. 7.

[3] Milani, a. a. O. S. 299, Anm. 7 und S. 320. Museo Gregoriano, Editio B tom. II. tav. XCIX. 4. Ed. A tom. I. tav. XXXIV. 4. Brunn: Beschreibung der Glyptothek Nr. 42. Martha, L'art Etrusque, S. 233. Anm. 5; Dennis: The cities and cemeteries of Etruria I.[3] S. 240.

meisten sind in tombe a ziro gefunden, einige stammen aus tombe a camera.[1]

Verwandt mit den Kanopen sind die eigenthümlichen Aschenurnen aus der Grotta Campana bei Veii. Sie bestehen aus einem viereckigen Kasten für die Asche, der mit einem Deckel in Form eines Tonnengewölbes geschlossen ist. In der Mitte dieses Deckels erhebt sich in Stein gearbeitet der Hals und der Kopf des Bestatteten.[2] Sie stammen aber aus etwas jüngerer Zeit als die Kanopen.

Interessant ist auch noch eine Bemerkung, die mir der scavatore Oreste Mignoni zu Chiusi[3] machte, dass nämlich in den tombe a ziro, wenn Frau und Mann neben einander begraben wurden, beide immer nach Westen blicken, und der Mann hinter der Frau begraben wurde, so dass er nach der Frau hinsieht.

Einige eigenthümlich geformte Aschenbehälter stehen der Form nach in der Mitte zwischen den Kanopen und der nächst zu besprechenden Klasse von Kunstwerken. Auch sie stammen aus Chiusi. Das eine, welches Milani in sehr alte Zeiten setzt, ist ein überlebensgrosser Kopf aus Tuffstein gefertigt, der oben eine spitze Mütze trägt,[4] die entweder das Abzeichen einer besonderen Würde bedeutet, oder auch an die Helme erinnern kann, wie sie in der Villanova und euganeischen Cultur vorkommen. Diese Kopfbedeckung ist zum Abheben, und in dem Kopfe selbst eine tiefe Höhlung zur Aufnahme der Asche bestimmt. Das Gesicht ist nach Art der Masken ausgeführt, die Haare sehr roh angegeben.

Eine andere Aschenvase von Chiusi trägt auf dem Deckel die Statuette der Verstorbenen, im Kreise umstanden von einer Reihe kleinerer Statuetten zwischen Köpfen von schlangenartigen Ungeheuern, und dieser Figurenkreis wiederholt sich etwas tiefer auf dem oberen Rande des Vasenkörpers.[5] Sowohl bei der Verstorbenen, als bei den kleineren Figürchen fällt das Haar in zwei Zöpfen nach vorne über

---

[1] Milani, S. 299. Anm. 7.

[2] Abgebildet: Canina: L'antica citta di Veii. Rom 1847. Tav. XXX bis XXXII.

[3] Auf diesen Oreste Mignoni möchte ich überhaupt als auf einen sehr verlässlichen und ortskundigen Führer in der Umgebung Chiusis aufmerksam machen. In Betreff Chiusis hat er sehr grosse local-archaeologische Kenntnisse.

[4] Milani, a. a. O. tav. X, 4. S. 298.

[5] Abgebildet bei Dennis: The cities etc. II. S. 311. Besprochen Annali dell Ist. 1843, p. 361. Bullet. d. Ist 1843, p. 3.; Martha, L'art etrusque p. 336. Anm. 1. Micali: Monumenti inediti p. 188, tav. XXXIII.

die Schultern; die Hände haben sie vor die Brust gelegt. Die Statuette der Todten hält in der Rechten eine Frucht, mit der Linken scheint sie das Haar zu fassen. Der Gestus der über die Brust gehaltenen Arme stimmt überein mit einer uralten Bestattungssitte; er kommt schon auf den sogenannten Astartebildern aus Goldblech in Mykenä vor, und mit diesen würde auch der Vogel übereinstimmen, der der Hauptfigur auf dem Kopfe sitzt. Im Widerspruche mit diesen Goldblechen ist aber der Umstand, dass die Statuetten durchgehends bekleidet sind. Mir scheint es sehr wahrscheinlich, dass der dieser sonderbaren Aschenvase zu Grunde liegende Gedanke ein der mykenischen Idee sehr verwandter, aus ähnlichen Wurzeln entspungener, aber, wie alles, was die Etrusker übernahmen, im Lande bis zur Unkenntlichkeit entstellter sei. Die Schlangenköpfe, die sich zwischen den kleineren Figuren finden und die entschieden eine chthonische Bedeutung haben, spielen in etruskischen Begräbnissen eine grosse Rolle. Auf vielen Grabgemälden sind sie zu sehen, und in der Tomba dei Volumnii kommen sie plastisch als Wandverzierung vor.

In der Weiterbildung der Kanopenform kam man schliesslich dazu, die Vase ganz auszulassen und statt ihr die Porträtfigur selbst zur Aufnahme der Asche einzurichten. Es entstanden auf diese Weise Statuetten, die im Innern hohl, die Ueberreste der Todten bargen. Gleich den Kanopen sitzen diese Statuen auf thronartigen Stühlen. Dies ist aber nicht die einzige Aehnlichkeit, die ausser der Bestimmung als Aschenbehälter ihre Abstammung von den Kanopen verräth. Bei diesen ward der Deckel in die Gestalt eines Kopfes mit Hals gebracht, die Arme waren bei den vollkommeneren nicht in Relief angebracht, sondern für sich gearbeitet und, nur an Stiften sitzend, beweglich. In Erinnerung daran ist an den Statuetten der Kopf zum Abheben und dient als Verschluss des inneren Hohlraumes, und auch die Beweglichkeit der Arme wurde beibehalten, indem die Unterarme mit den Händen aus besonderen Stücken gefertigt, in Vertiefungen an der Statue, die durch Gewandfalten sehr geschickt versteckt sind, eingesetzt wurden; ja sogar die Füsse wurden nach Analogie der Arme besonders gefertigt und an ihren Stellen angefügt. In der Technik dieser Art Werke ist der Einfluss griechischer Kunst bereits unverkennbar. Das Gewand ist sehr gut beobachtet und zeigt ganz griechische Faltenangabe. Auch im Gesichte sind oft nicht nur die einzelnen individuell charakteristischen Theile besonders scharf hervorgehoben, sondern sie sind unter einander und mit der ganzen Erscheinung des Körpers in harmonische Uebereinstimmung gebracht.

Vielleicht war dies, in Verbindung mit dem Umstande, dass die eine dieser Statuen einen Granatapfel in der Hand hält, mit ein Grund, dass sie für Darstellungen von Gottheiten, Proserpina oder für die etruskische Thufltha gehalten wurden.[1] Gegen diese Auffassung lassen sich aber aus den Monumenten selbst so viele Gründe bringen, dass sie sich als unhaltbar erweist. Nicht nur, dass wir auch eine männliche derartige Figur kennen,[2] welche bei zwar roh, aber doch porträtähnlich durchgebildeten Gesichtszügen, den Körper in der Technik noch sehr vernachlässigt zeigt, obwohl alles für die Statuetten Charakteristische vorhanden ist; auch der grösste Theil der weiblichen Bildnisse spricht dagegen. Die eine, im Besitze des Museums zu Florenz, stellt eine Frau dar, die ihr Kind im Schosse hält, und erinnert so an attische Grabreliefs; und ganz aus dem täglichen Leben genommen sind die Vorwürfe zu zwei anderen, ebenfalls im Florentiner Museum befindlichen Aschenbehältern in Frauenform, so dass Milani sie geradezu als Mutter und Tochter bezeichnet.[3] Die eine ist eben beim Ankleiden, die andere ordnet ihr Haar, das ihr über die rechte Schulter nach vorne fällt. Dadurch erinnert sie in der Bewegung etwas an die Porträtfigur der chiusinischen Aschenvase mit den vielen Statuetten.

In dieser Gruppe von Denkmälern sowie bei einigen später zu erwähnenden ist ein genrehafter Zug sehr hervorstechend, der sonst nicht gerade bezeichnend für die etruskische Kunst ist, wenn er ihr auch nicht durchaus fehlt. Wo er auftritt, möchte ich annehmen, dass er durch das im fünften Jahrhundert besonders starke Eindringen griechischer Kunst nach Etrurien beeinflusst sei, was ich an anderem Orte in besonderer Arbeit einmal nachzuweisen hoffe.

Die Asche von Ehepaaren wurde oft in demselben Gefässe bestattet; in diesem Falle entstand dann eine Gruppe, die auch bedeutende Aenderungen in der Form des Aschenbehälters mit sich führte. Die Zeit dieser Wandlung ist das fünfte Jahrhundert; damals war die Sitte des Liegens bei Tische schon in der ganzen antiken Welt allgemein, nur die Frauen dürften diese Mode noch nicht überall angenommen haben. In Folge dieses Gebrauchs wurden auch die Bildnisse der Männer nicht mehr auf Sesseln sitzend, sondern naturgemäss auf einer Kline liegend, gebildet; die Frau jedoch nahm sitzend auf der-

[1] Bull. dell Ist. 1831, S. 55. 1837, S. 21. Inghirami, Museo Chiusino Tav. 17 und 18. Dennis II. 299, Anm. 6. Abbildungen: Micali, Mon. ined. tav. XXVI; danach Martha, L'art etrusque, S. 337.

[2] Micali, Mon. ined. tav. XXVI. 2; Martha a. a. O. S. 301.

[3] Museo topografico p. 64.

selben Kline Platz. Von nun an diente diese Bank und nicht mehr die Figur selbst zur Aufnahme der Asche. Die Figur lagerte oben auf der mit Polstern versehenen Fläche, die jetzt den Deckel des Behälters bildete. Da aber die Frau nicht auch lag, sondern auf derselben Fläche sass, blieb eine Erinnerung an die Statuetten immer noch gewahrt, und dies hatte weiter noch die Folge, dass diese Statuette in zwei Stücke getheilt werden musste; indem der Oberkörper mit einem Theile der Beine aus demselben Stücke mit der Kline und der männlichen Figur gefertigt ward, der andere Theil der Beine aber und die Füsse, an die Figur am Deckel genau anpassend, an dem unteren Kasten angebracht werden mussten. Auf diese Art entstand die Composition einer ganzen Gruppe chiusinischer Aschenurnen von selbst aus den Gewohnheiten der Bevölkerung, und es ist durchaus nicht nöthig mit Martha[1] eine Mischung von zwei räumlich getrennten Kunststilen anzunehmen; nämlich die Verbindung der in Chiusi heimischen sitzenden Statuette mit der von Cäre eingeführten liegenden Gestalt. Die antiken Kunstwerke zeigen immer genau die Cultur und Sitten ihrer Entstehungszeit, und derlei von Martha angenommene Verschmelzungen verschiedener localer Kunstübungen, nur zu dem Zwecke eine neue gefällige Composition zu erfinden, lag den etruskischen Künstlern ganz ferne. Sie stellten ihre Vorbilder genau so dar, wie sich diese auch im Leben benommen haben. Wenn daher auf den bisher bekannten cäretanischen Sarkophagen die Frauen auch nur auf der Kline liegend dargestellt sind, so ist das eben ein Zeichen dafür, dass entweder alle diese Grabmäler jünger wären als die besprochenen chiusinischen Werke, oder, was wohl der wahre Grund sein mag, dass in Cäre die Sitte des Liegens bei Tisch für die Frauen etwas früher angenommen wurde als in Chiusi.

Die wenigen derartigen erhaltenen Gruppenbilder zeigen eine mannigfache Composition. Am reichsten ist wohl ein Sarkophag von Chiusi im Louvre;[2] neben dem lebensgross auf der Kline liegenden Manne sitzt am Fussende eine weibliche kleiner gebildete Frau, aber nicht mehr mit den Füssen am Boden, sondern mit nach vorne gestreckten Beinen, so dass auch sie ganz auf die Kline, also auf den Deckel kommt. An den Schmalseiten sind noch je zwei und zwei dienende Figuren neben der Bank stehend dargestellt, bei dem Kopf-

---

[1] L'art etrusque, S. 340.

[2] Abgebildet: Monum. VI. tav. 60; Martha: S. 341. Besprochen Annali 1861, S. 391 ff. S. 404—405; Annali 1879, S. 111. Not. degli scavi 1888. S. 222.

ende zwei weibliche, zu Füssen eine weibliche mit einem lekythosartigen Gefässe in der Linken, und eine nackte männliche, die eine Kanne hält.

Eigenthümlich ist eine Aschenurne in Perugia,[1] aber auch von Chiusi stammend, wo zu Füssen des Verstorbenen eine weibliche, geflügelte Gestalt mit sehr hässlichem Gesichtsausdruck kniet, und mit der Linken den rechten Arm des Dargestellten erfasst. Die Deutung auf einen Todesdämon dürfte wohl die richtige und einzig mögliche sein.

Nahe verwandt mit dieser, doch milder in der Auffassung ist eine andere chiusinische Urne ähnlicher Composition;[2] die geflügelte Gestalt des weiblichen Dämons (Lasa) hat hier aber weniger schreckhafte Gesichtszüge und hält dem Verstorbenen eine Schriftrolle, auf der wohl sein Schicksal geschrieben steht, vor. Interessant ist auch noch der Umstand, dass der Kopf des Mannes zum Abheben eingerichtet ist, wiewohl die Figur nicht mehr die Bestimmung haben konnte, die Asche aufzunehmen.

Wenn die Kanopen auf Chiusi und Cervetri beschränkt blieben, so ist dies nicht der Fall mit den auf dem Deckel eines Sarkophages oder einer Urne liegenden Bildnissen der Verstorbenen. Doch merkwürdig auch von dieser Kunstart finden sich die ältesten Beispiele ausser in Chiusi gerade in Cäre. Von beiden Orten aus scheint sich dann diese Art strahlenförmig nach den näher oder ferner benachbarten Städten verbreitet zu haben. Chiusi wirkte ausser auf seine nächste Nachbarschaft, Orte die in den Gegenden der heutigen Flecken Citta della Pieve, Sarteano, Chianciano und Montepulciano gelegen haben müssen, besonders auf Perugia und Volterra; Cäre hingegen auf Tarquinii (Corneto), Vulci und Tuscania (Toscanella). In den anderen etruskischen Städten herrschten die mannigfachsten anderen Begräbnisgebräuche.

Und doch sind die Culturen dieser beiden Centren nicht so ähnlich, dass man auf gleiche Ursachen für diese gleichen Erscheinungen schliessen dürfte; im Gegentheil beide Städte weisen sogar sehr verschiedene Kunstentwickelungen auf, die durch ihre geographische Lage im Vorhinein bedingt sind.

Cäre nicht weit vom Meere, im Besitze einer mächtigen Hafenstadt, könnte man eine sogenannte Seecultur zuschreiben. Alles, was

---

[1] Annali 1860. S. 346—348. tav. d'agg. N.
[2] Milani Museo topogr. S. 64.

in älteren Zeiten von Phönizien oder den cyprischen Gefilden, später bei regerem Verkehr aus Griechenland, sei es aus Attika und der Peloponnes, sei es aus den süditalischen Hellenenstädten, im Handelswege nach Etrurien kam, wurde hier zuerst bekannt; das Beste blieb wohl auch ganz in den reichen Hafenstädten. So finden wir in Cäre und den anderen ähnlich gelegenen Orten eine stark unter griechischem Einflusse stehende Keramik, Plastik und Malerei.

Chiusi hingegen weist eine ausgesprochene Festlands-Cultur auf, d. h. auf etruskische Verhältnisse bezogen Neigung zum Phantastischen und Bizarren, oft sogar Schrecklichen; da die formell veredelnden Einflüsse Griechenlands etwas langsamer dahinkamen und sich so im Innern des Landes ein stärkerer Conservatismus entfalten konnte. Auffallend zeigt dies ein Vergleich der Keramik der Seestädte mit der des Binnenlandes.

Ja sogar in unserem Falle der Sepulcralplastik, die ja im Principe an beiden Orten so ähnlich ist, zeigt sich ein gewaltiger und für die fernere Entwickelung bedeutsamer Unterschied.

In Cäre wurde die Sitte der Verbrennung frühzeitig mit der der Bestattung vertauscht, und daher kommt es, dass schon die ältesten sepulcralen Porträtfiguren auf den Deckeln von Sarkophagen ihren Platz finden, ebenso wie in den von Cäre künstlerisch beeinflussten Städten. In Chiusi und den von dieser Stadt culturell abhängigen oder wenigstens gleiche Cultur zeigenden Orten ward die Bestattung zwar auch zeitweilig eingeführt, konnte sich aber nicht siegreich gegen die Verbrennung behaupten und wurde bald auch wieder von hier verdrängt; und so sah sich das Porträt, das ja, seiner Entstehung aus den Kanopen nach, hier älter als im Süden ist, auf die Aschenurnen beschränkt, was manche später zu erwähnende Wunderlichkeiten erklärt.

Unter den cäretanischen Sarkophagen halte ich den im British Museum für den ältesten.[1] Die Formengebung ist bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung sehr hart; die Gesichter erinnern in ihrem scharfen Schnitt und den nach oben gezogenen, wie lächelnden Mundwinkeln an die Aegineten. Am Sarkophage selbst ist eine Mischung mit älteren Motiven erkennbar; die Füsse stellen Syrenen dar, deren Flügelbildung ebenso wie die Palmetten und Voluten, die den Rahmen der Fläche mit Reliefdarstellungen bilden, an orientalische Vorbilder

[1] Abgeb. bei Dennis I. S. 227; besprochen S. 280. Murray: Terracotta Sarkophagi Greek and etruscan. London 1898. S. 21, pl. 9—11.

erinnern. Nach alledem möchte ich das Werk in den Anfang des sechsten Jahrhunderts setzen, also in eine Zeit, da in Chiusi noch die besser gebildeten Kanopen (Milanis dritte Gruppe) im Gebrauche waren.

Der in allem jedenfalls am nächsten stehende Sarkophag befindet sich jetzt im Louvre;[1] an ihm sind die beiden Figuren zwar noch etwas hart, aber doch schon merklich freier behandelt. Die orientalischen Motive sind ganz verschwunden, wenn man nicht die etwas schief gestellten Augen dazu rechnen will; dagegen ist ein starker griechischer Einfluss unverkennbar. Besondere Sorgfalt ist auf die Kline sowie auf die Stoffe verwendet, an denen in Plastik und Malerei jedes Detail höchst genau wiedergegeben ward.

Wie wir schon sahen, gingen auch in Cäre den Sarkophagen Kanopen voran, von denen wir aber leider nur zwei Stücke besitzen; ihr Gebrauch muss aber jedenfalls ein allgemeiner auch in dieser Gegend gewesen sein. Hiebei habe ich auch noch auf ein Werk hinzuweisen, das den Kanopen ähnlich und gleichzeitig, in mancher Beziehung auch stilistische Beziehungen zu den Sarkophagen zeigt. Ich meine die weibliche Bronzebüste aus der Isisgrotte von Vulci, also auch aus dem Gebiete gleicher Kunst und Cultur mit Cäre.[2] An dem Kopfe dieses noch aus dem siebenten Jahrhunderte stammenden Werkes zeigt sich bereits das Streben nach Individualismus sehr ausgesprochen, besonders auch in der jedes Detail genau wiedergebenden Halskette. Die Verhältnisse aber des Kopfes zur nackten Büste konnte der Künstler noch nicht richtig lösen. Die beiderseits über die Brust herabfallenden, gedrehten Locken entsprechen vollkommen der Metalltechnik, wurden dann später aber auch in Stein nachgeahmt, wie die bei Vetulonia in dem tumulo della pietrera von Falchi gefundenen, jetzt im Museum zu Florenz befindlichen Figuren zeigen, die offenbar Nachahmung alter Metalltechnik aufweisen. Diese Figur sitzt auf einem halbkugelförmigen aus Bronze getriebenen Untersatze, der auf quadratischer Plinthe ruht. Im oberen Streifen sehen wir nur einen Mäander, in dem anderen Panther und Tiger, darunter Wagen, hinter denen Sphingen schreiten, also noch Muster, welche an cyprisch-orientalische Vorbilder erinnern. In dieser Mischung will Martha, der übrigens den Londoner Sarkophag aus ähnlichen Gründen für gefälscht hält, einen Beweis sehen,

---

[1] Monum. ined. VI. tav. 59. Martha, S. 299. Annali 1861. S. 391 ff.

[2] Jetzt im British Museum. Abgebildet bei Martha, S. 498. Dennis I, S. 502, besprochen von Martha a. a. O. Murray: Terracotta sarkophagi, S. 22.

dass die Büste wohl etruskische Arbeit sei und dann auf ihren Untersatz, der orientalische Importware sein soll und demnach ursprünglich gar nicht dazu berechnet war, willkürlich aufgesetzt sei. Ich muss gestehen, dass mich diese Ansicht sehr befremdend anmuthet, und dass ich vielmehr mit Murray gerade darin ein höchst interessantes Monument erblicke, um die Anfänge etruskischer Kunst zu erkennen.

Die Büste und der Londoner Sarkophag haben die eigenthümliche Mischung zweier Stile und sogar an den gleichen Stellen mit einander gemein. Bei beiden Werken sind die Gestalten sichtlich in der Absicht möglichste Naturwahrheit zu erreichen gefertigt, das Können bleibt aber noch sehr weit hinter dem Wollen zurück. An dem Untersatze der Büste aber, sowie an dem Kasten des Sarkophages zeigen sich ältere vom Osten stammende Motive und eine grosse Geschicklichkeit in der Behandlung des Reliefs, das auch an dem Terracottawerke deutlich seine Abstammung von getriebenen Metallwerken verräth. Diese Gegensätze scheinen mir nun eine sehr beachtenswerte Entwickelung zu beweisen. Erstens zeigen diese Werke, was auch sonst an vielen Denkmälern der ältesten Kunst zu bemerken ist, dass die Technik des Treibens in Metall viel älter war als die Bildung freier Rundfiguren, welcher Umstand ja auch ganz natürlich ist; ferner dass die ältesten Anregungen und Vorstellungen von den etruskischen Künstlern aus dem Oriente genommen wurden, was schon durch die grosse Menge von echt ägyptischen Gegenständen, wie Scarabäen mit Hieroglypheninschriften, Alabastergefässen u. a. m., die von Phöniziern nach Etrurien gebracht, sich in sehr alten tombe a pozzo finden, bewiesen wird.[1]

Weiters aber sehen wir, dass zu einer Zeit, da diese fremde Technik bereits zu hoher Vollendung in Etrurien gebracht war, die Künstler selbständig begannen sich in Rundplastik zu versuchen. Kann es da Wunder nehmen, dass diese letztere anfangs unbeholfener ausfiel als die Reliefs, für welche schon alte Traditionen und Uebung da waren? So sehen wir gerade in diesen beiden Denkmälern die

---

[1] Hörnes: Urgesch. d. bildenden Kunst. S. 418 f. lässt die Etrusker um das Jahr 1000 bereits im Besitze der ägäischen Cultur in Italien einwandern, welche Hypothese sowohl durch die sicher in Etrurien einheimischen Industrieproducte, als durch die Nachrichten der antiken Schriftsteller sehr gestützt wird. Doch beweisen die oben erwähnten Werke sowie noch viele andere, dass der Verkehr mit dem ägäischen Mutterlande nicht unterbrochen ward, und äg. orient. Einflüsse auch in späterer Zeit immer noch wirksam blieben.

Kunst an einem bedeutungsvollen Wendepunkte stehen, nämlich im Begriffe sich von den fremden Einflüssen zu befreien und eigene Wege und Ziele aufzusuchen. Hier nun zeigt sich bei allen sonstigen Aehnlichkeiten der beiden besprochenen Werke ein merkwürdiger Unterschied zwischen ihnen, und dann wieder dieser zu den chiusinischen gleichzeitigen Kanopen. Während nämlich der Künstler der Büste technisch und in dem Streben nach Naturalismus seine eigenen Wege ging, erweist er sich in Bezug auf seinen Vorwurf doch noch an ältere, in seiner Heimat nur übernommene Vorstellungen gebunden. Die Art nämlich, wie die Figur mit der Linken an ihre Brust greift, erinnert noch lebhaft an orientalische Darstellungen der Astarte oder der Aphrodite, und man könnte daher vermuthen, dass sie nicht ein eigentliches Porträt sei, sondern eine Göttin, die zum Todtencult in Beziehung steht und darum in dem Grabe aufgestellt wurde. Bei dem Sarkophage jedoch waren, wiewohl er zeitlich nicht sehr entfernt, sondern wohl nur wenige Jahrzehnte später zu setzen ist, die Composition und der Vorwurf ganz geistiges Eigenthum des Künstlers, in der Formengebung dagegen macht sich besonders in den Gesichtern schon sehr griechischer Einfluss geltend, und in dem nächsten besprochenen Sarkophage des Louvre ist keine Spur mehr von orientalischen Motiven zu finden, die ganze Formengebung ist, die Kline und ihre Ornamente mit einbegriffen, eine durchaus griechische. So konnten die Kunstwerke der Küstenstädte keine rein selbständige Richtung einschlagen, kaum dass sie sich vom Oriente befreit hatten, fielen sie dem griechischen Stile, freilich nicht zu ihrem Unglück, anheim; Chiusi dagegen war durch seine Lage im Innern des Landes vor dem raschen Eindringen neuer Stile geschützter, und so entwickelten sich einerseits die alten, längst bekannten Formen des Orients zu der Phantastik, welche den chiusinischen Buccherogefässen eigen ist, andererseits konnten sich Ansätze nationaler Kunst hier auch ungestörter entfalten, und darum zeigen die chiusinischen Kanopen und ein grosser Theil der späteren Aschenurnen in den Figuren eine nur dem etruskischen Volke eigene Auffassung und Durchbildung des Details.

In beiden Kunstcentren, Chiusi und Cäre blieb nun die auf dem Deckel ruhende Figur ein typischer Bestandtheil der Sepulcralkunst; doch waren stilistische Verschiedenheiten erstens durch die oben angeführten Erscheinungen bedingt, und dann durch die Unterschiede in der Beisetzung. In Cäre blieb die Bestattung in Geltung, daher finden sich hier Sarkophage mit lebensgrossen Figuren; die Chiusiner da-

gegen zogen die Verbrennung vor und legten die Asche in Urnen, deren kleine Verhältnisse natürlich auch für die Porträtfigur von Einfluss wurde. Die Art und Weise, wie der Todte oder das Ehepaar auf die Sarkophage von Cäre, Corneto, Vulci und Toscanella gelagert sind, ist eine höchst mannigfache und abwechslungsreiche.

Die beiden besprochenen Sarkophage stellen ein Ehepaar bei der Mahlzeit auf der Kline liegend dar, ein Vorwurf, der auch in der etruskischen Malerei beliebt war und an den Wänden von Gräbern zu Corneto, Orvieto und Chiusi, um nur einige Orte zu nennen, vorkommt. Die Scene war direct aus dem Leben gegriffen und konnte in der Malerei noch weiter ausgesponnen werden, als es die Rundplastik gestattete. Bei den Bildern sehen wir daher zuweilen nicht nur mehrere Paare, je eines auf einer Bank miteinander vereint, sondern auch die bedienenden Jünglinge, welche Oinochoën tragen, oder an besonderen Tischen mit dem Herrichten der Speisen oder dem Mischen des Weines beschäftigt sind.

Ob die plastischen Gruppen derartige ältere Malereien nachbildeten, wie Martha annehmen will, oder ob sie vielmehr gleichzeitig in beiden Kunstarten zur Anwendung kamen, ist nach dem Stande unseres jetzigen Denkmälerbesitzes nicht sicher zu bestimmen. Da aber der eine Sarkophag noch hoch in das sechste Jahrhundert zu setzen ist, und die grossen in den Tuff gehöhlten Grabkammern auch nicht älter sind, wovon nur einige wenige gemauerte Hypergäen, wie z. B. die Grotta Sergardi bei Cortona und einige primitive zu Vetulonia, eine Ausnahme bilden dürften, und da auch diese immer unbemalt waren, so ist die Annahme, dass Malerei und Plastik sich gleichzeitig dieses Motives bemächtigten, eine sehr naheliegende. Man könnte den Ursprung davon noch in den älteren Metallreliefs vermuthen, aber hier finden sich meist nur Züge von Kriegern, fabelhafte Thiere und Ornamente. Die Anfänge dieser Darstellungen, sowie auch der Kanopen beruhen auf dem Gedanken des Todtenmahles und einer Heroisierung der Verstorbenen, worüber später noch ausführlicher zu handeln sein wird. Uebrigens dürfte auch die Sitte des Liegens bei Tische erst im sechsten Jahrhunderte aufgekommen sein, wofür vielleicht die ältere Form der Kanopen spricht.

Als Vorbilder können neben den Gebräuchen des täglichen Lebens auch griechische Vasenbilder gedient haben, wie sie, besonders auf Schalen, in etruskischen Gräbern vielfach gefunden wurden, und woselbst derlei Darstellungen schon im schwarzfigurigen Stile vorkommen.

Wo nur einzelne Figuren angebracht sind, wurden sie ebenfalls wie lebend, auf den linken Arm gestützt, mit dem Oberkörper etwas gehoben dargestellt. Die Männer sind nur mit einem Mantel, der den Oberkörper freilässt, bekleidet. Um den Hals tragen sie eine wulstige Binde, die entweder eine bestimmte Würde bedeutet oder zum Festschmucke gehört, in der Linken oder zuweilen in der Rechten halten sie eine Patera mit einem Buckel in der Mitte. Es ist dies eine speziell etruskische Schalenform, die uns auch in mehreren Exemplaren in Bucchero erhalten ist.

Die Frauen sind ganz bekleidet und grosse Sorgfalt ist bei ihnen der genauen Durchführung des Schmuckes, bestehend aus Diadem, Halskette, Armspangen und Fingerringen gewidmet, ein Zug, der der etruskischen Kunst überhaupt eigen ist und auf das Streben nach individueller Charakterisierung zurückgeführt werden kann.

Da aber die Figuren auf der Kline lagen und Verstorbene im Bilde zeigten, lag es sehr nahe, sie, einem uralten Vergleiche von Tod und Schlaf gemäss, auch schlafend oder wenigstens ruhend darzustellen.

Eine grosse Reihe, sowohl männlicher als weiblicher Figuren hat diesen Typus. Die schlafende Figur liegt langgestreckt auf einem Bette, wobei an den Sarkophagen von Toscanella im Vaticane und an mehreren in Corneto die eigenthümliche Haltung auffallend und sicher nach dem Leben beobachtet ist. Diese Figuren haben nämlich meist das linke Bein im rechten Winkel unter dem rechten untergeschlagen, so dass der linke Fuss jenseits des rechten Knies sichtbar wird, und der rechte Arm ist über den Kopf auf das Polster gelegt. Auf anderen Sarkophagen dieser Gruppe, die dem vierten und dritten Jahrhundert zugeschrieben werden dürfen, liegt die Gestalt mit gestreckten Beinen auf dem Rücken, den Kopf wie auch sonst auf Polster gelegt; hier aber finden wir öfters eine Eigenthümlichkeit, die diesen Werken eine grosse Aehnlichkeit mit Grabplatten der gothischen Zeit verleiht. Die Füsse ruhen nämlich nicht auf der den unteren Abschluss des Bettes bildenden Leiste, sondern an Stelle dieser sind Vogelfiguren angebracht, an welche die Füsse sich zu stützen scheinen. Diese merkwürdige Erscheinung werden wir an Sarkophagen und Grabsteinen des 13. und 14. Jahrhunderts wiederfinden, nur, dass hier andere Thiere gewählt sind, und diese auch eine andere Bedeutung als bei den Etruskern haben. In unserem Falle hängen diese Vögel wohl gewiss mit dem Todtenculte und den Vorstellungen des Volkes vom Jenseits zusammen.

Noch mehr an die späteren stehenden Grabsteine erinnert durch ihre Composition eine Figur aus Corneto, die man ihrer Attribute, Thyrsos und Kantharos halber, wohl richtig mit Martha[1] für einen Priester des dem Dionysos in Etrurien entsprechenden Gottes halten wird. An Ruhe oder Schlaf erinnert nur alleine das Kopfkissen, die ganze Haltung ist aber die eines stehenden, nicht liegenden Mannes. Dieser benützt das linke Bein als Standbein, das rechte dagegen als Spielbein, ganz ähnlich den Gestalten Polyklets, wie es auch sehr charakteristisch in den Bildern Peruginos und Pinturichios wiederkehrt. Auch die Art, wie der Mann mit gegen die Schulter erhobener Linken den Thyrsos fasst und die Rechte, in der er das Gefäss hat, wagrecht vor die Brust hält, passt ausschliesslich für eine stehende Figur. Den allergrössten und sinnfälligsten Widerspruch aber zeigt das hirsch- oder rehartige Thier, das offenbar an dem Priester in die Höhe springt, um den Kantharos zu erreichen.

Wie kam der Künstler, der seine Porträtfigur sicher liegend dachte, zu dieser seinem Endzwecke so widersprechenden Composition? Eine befriedigende Antwort wage ich auf diese Frage, so lange sie sich auf einen vereinzelten Fall bezieht und nicht durch andere Denkmäler, deren wir aber bis jetzt noch keine besitzen, erklärt wird, nicht zu geben, aber einige Vermuthungen möchte ich doch aufstellen.

Die Widersinnigkeit der Composition lässt darauf schliessen, dass der Verfertiger dieses Werkes es nicht durchaus selbst erfand, sondern sich andere Werke, die er aber nicht verstand, zum Vorbilde nahm. Wo finden sich nun diese Vorbilder? Der Gedanke an Stelen liegt wohl am nächsten. In der etruskischen Kunst findet sich jedoch keine einzige, die für sich diese Vermuthung rechtfertigen würde. Wohl haben wir auch etruskische Stelen, aber keine entspricht irgendwie diesem Werke.

In Etrurien waren diese Grabsteine schon in sehr alter Zeit besonders in den nördlich des Appennin gelegenen Gegenden, hauptsächlich in der Necropole von Felsina (Bologna) in Gebrauch, haben jedoch mit dem Gedanken an ein Porträt fast nichts gemein, sondern erinnern vielmehr an die mykenischen Stelen. Nach oben sind sie meist rund abgeschlossen, von einem Ornamentrahmen eingefasst und in ein oder mehrere Felder getheilt. In diesen Feldern erblickt

[1] L'art etrusque. S. 345. Abgebildet Mikali: Mon. per servire, tav. LIX. 1.

man an den älteren nur Ornamente, ähnlich den Decksteinen der tombe a pozzo, von eingravirten Kreisen gebildet, oder Palmetten in leichtem Relief,[1] an den späteren verschiedene Scenen, die sich auf den Todtencult beziehen. Neben mythologischen Scenen und Thieren wurden der Todtenwagen von einem Dämon geleitet, Kämpfe, Opfer, Weihungsscenen und dergl. mehr dargestellt.

Ab und zu sind auch nur einzelne Figuren zu sehen und diese erinnern an einige Stelen des südlichen, eigentlichen Etruriens. Die Grabsteine mit nur einer Figur zeigen einen Krieger in leichtem Relief.[2] Das Florentiner Museum besitzt eine Stele, auf der der Krieger nur mit leichten Strichen in den Stein gravirt ist. Der immer mit ein oder zwei Speeren, einmal auch mit einem kurzen Schwerte bewaffnete Mann weist wohl in der verschiedenen Behandlung des Haares, Bartes und der Rüstung auch einige individuelle Züge auf; aber als Vorbild des zu besprechenden Sarkophagdeckels können diese Figuren darum schon nicht gedient haben, weil sie immer von der Seite, nie von vorne und nur im einfachen Schrittschema dargestellt sind. Dagegen findet sich das Motiv des an einem Menschen in die Höhe springenden Thieres, in diesem Falle ist es ein Hund, ganz richtig verwendet an der Stele von Orchomenos von Alxenor, wo zwar der auf seinen Stab gestützte Mann auch im Profil gesehen ist, aber doch in der ganzen Composition im Einklang mit dem aufspringenden Hunde steht. Hier entdecken wir also in einem älteren griechischen Werke das eine Motiv; das andere in der Bewegung der Beine ist sogar auch schon hier angedeutet und findet sich vollendet in den Werken Polyklets. Die Vermuthung scheint daher nicht unwahrscheinlich, dass der etruskische Künstler unseres Sarkophages im vierten Jahrhunderte nach Erinnerungen an bestimmte griechische Werke seine Composition entworfen habe.

An zwei vortrefflich gearbeiteten Sarkophagen von Vulci sind nicht einzelne Figuren, sondern ein Ehepaar, das sich zur Ruhe begeben hat, dargestellt.[3] Beide sind unter einer Decke und halten sich am Genick und den Armen umschlungen. Die Ausführung dieser beiden,

---

[1] Zanoni: Scavi della Certosa. Tav. LXIX, 1 und 34; XXXVI, 1 und LXXXVIII; andere Stelen auf derselben Tafel, dann XLIV bis XLVI; LXII; LXIX; LXXVII und LXXVIII; C; CVIII; CXV; CXXXXII; CXXXXV.

[2] Micali: Mon. per servire Tav. LI. Martha: L'art etrusque p. 368.

[3] Monum. ined. VIII. Tav. 18—20; Bulletino 1846, p. 86; Brunn in Annali 1865, p. 244 ff. Dennis. 3. Auflage. S. 470 und 472.

bis jetzt vereinzelt dastehenden Sarkophage ist eine ganz vortreffliche. Die Aehnlichkeit ist offenbar eine täuschende und die Faltengebung der Decke höchst genau nach der Natur beobachtet und sehr getreu wiedergegeben. Diese beiden dürften zu den jüngsten Werken ihrer Gruppe gehören.

Eine interessante Absonderlichkeit fand man 1890 in einem Grabe zu Toscanella.[1] In diesem fand man einen Sarkophag mit dem Bilde der Velna Ramtha, und ausserdem noch vier Sargdeckel aus Terracotta mit den Gestalten ihrer Kinder. Zu diesen Deckeln aber giebt es keine Behälter, sondern diese waren aus dem Tuffstein des Bodens herausgehauen und dann mit den Deckeln zugedeckt.

Ein anderer Sarkophag von Toscanella zeigt ebenfalls eine sonst nicht vorkommende Eigenthümlichkeit. Auf einer Kline ruht ein bekränzter Jüngling, der mit der Linken einen Kantharos hält. Dieser Obertheil ist aber viel grösser als der Behälter, so dass er, wohl aus Rücksicht auf die Figur zu beiden Seiten bedeutend darüber vorsteht.[2]

Die Aschenurnen von Chiusi, Perugia und Volterra sind compositionell nicht verschieden; der Unterschied besteht nur in der Grösse. Da sie aber zur Aufnahme von Asche bestimmt waren, so sind sie in soferne eine merkwürdige kunstgeschichtliche Erscheinung, dass sie in ihrer Form eine Bestattungsart nachahmen. Das natürliche wäre gewesen, dass für die Verbrennung die Gefässform in Geltung geblieben wäre, statt dessen tritt aber eine verkleinerte Gestalt des Sarkophages auf. Wie sich diese Umbildung vollziehen konnte, haben wir oben schon gesehen. Die auf den Deckeln ruhenden Gestalten sind zumeist nur Einzelfiguren. Wie in Cäre, Corneto und den anderen Orten sind sie in der Regel auf den linken Ellenbogen gestützt, die Männer halten die Schale oder ein Rhyton, die Frauen einen Kranz, Fächer oder eine Frucht. Auf die Nebensachen, besonders den Schmuck ist auch hier grosses Gewicht gelegt, der Hauptausdruck ruht aber natürlich auf dem Gesichte, das möglichst porträtgetreu, wenigstens an den guten Urnen durchgeführt ist. Um dieses nur recht deutlich bilden zu können, gewährte man ihm oft grössere Verhältnisse, als eigentlich nach der Grösse der Urnen angemessen war, und darum sitzt dieser Kopf auf einem zu klein gebildeten Körper auf. Doch ist das nicht immer der Fall, sehr oft stimmen die Verhältnisse sehr gut zu einander.

[1] Milani: Museo topografico, S. 85 f.; Notizie 1891, S. 371.
[2] Milani: Museo top. S. 87.

Auch bei den Urnen kommen Gruppen vor. Einige haben wir schon besprochen. Von schärfster Porträttreue sind die Köpfe eines Aschenbehälters im Museum zu Volterra,[1] wo ein altes Ehepaar im Gespräch mit einander vertieft auf der Kline liegt. Auch der Gewandstoff ist vorzüglich behandelt.

In späteren Zeiten wurde auch die Bestattung neben der Verbrennung in Chiusi üblich, während im übrigen Etrurien in jenen Gegenden, wo die Bestattung schon lange herrschte, daneben auch zuweilen Verbrennung statt fand. Interessant ist dabei eine Beobachtung, die mir der schon genannte scavatore Oreste Mignoni mündlich und brieflich mittheilte. In mehreren Gräbern kann man wahrnehmen, dass es eine Zeit lang Sitte ward, die Frauen in Sarkophagen zu bestatten, während die Männer verbrannt wurden, und man ihre Asche der Gemahlin mit in den Sarkophag gab. Ueberlebte aber die Frau den Mann, so war seine Asche in dem Familiengrabe in einer Urne beigesetzt und alles Zubehör, wie bemalte griechische Vasen und Bronzecandelaber an die ihnen gebührenden Plätze gestellt. Bei dem Tode der Frau wurde dann diese in einem Sarkophage bestattet, die Asche des Mannes häufig aus der Urne genommen und mit in den Sarkophag gelegt. Die leere Urne und die Geräthe blieben aber an ihrem alten Platze.

Wirklich haben wir auch aus Chiusi mehrere Frauensarkophage erhalten. Einer aus Stein befindet sich im Besitze des Museo Giulleti in Chiusi, und zwei andere aus bemalter Terracotta bargen Mitglieder der Familie Seianti, nämlich der Frauen Larthia Seianti[2] und Seianti Thanunia.[3] Diese beiden vortrefflichen Werke gehören sehr später Zeit an, nämlich dem Ende des dritten oder Anfang des zweiten Jahrhunderts. Diese Zeitbestimmung ergiebt sich mit Sicherheit aus einem dem ersten beigegebenen ass unciale, welche Münzgattung erst vom Jahre 217 v. Chr. an geprägt wurde.

Beide Frauen sind halbsitzend, mit reicher Gewandung und mit viel Schmuck dargestellt. Beide halten mit der Rechten den Schleier vom Kopfe ab, in der Linken ein flaches, rundes Geräth, das jedenfalls ein Spiegel ist. In Tracht und Geberde ist die vornehme, selbst-

---

[1] Abgebildet Martha, S. 348.

[2] Im Museum zu Florenz. Abgebildet: Monum. inéd. XI. Tafel 1. Theile davon Annali 1879, tav. d'agg. AB.; besprochen von Milchhöfer Annali 1879, S. 87—111; Gazette archéologique 1879. S. 158—164.

[3] Im British Museum. Antike Denkmäler I. Tafel 20. Römische Mittheilungen I., S. 217—219. Notizie 1886, p. 353. Martha, pag. 350 f.

bewusste Dame zum Ausdruck gebracht. Bei aller Porträttreue ist ein Umstand sehr auffällig. Beide Frauen sind in der Blüthe ihrer Jahre dargestellt, doch der in dem Sarkophage der Thanunia gefundene Schädel «an dem mehrere Zähne fehlen, die erhaltenen durchweg in hohem Grade abgenutzt erscheinen, lässt auf eine alte Frau schliessen».[1] Die Dame ist also offenbar in einem viel jugendlicheren Alter, als dem ihres Todes abgebildet. Wir stehen hier derselben Frage gegenüber, wie bei den hellenistischen Bildnissen aus dem Faijûm. Wurden die Sepulcralporträts zu Lebzeiten und in einem Alter, das der dargestellten Persönlichkeit noch schmeicheln konnte, verfertigt, oder erst nach dem Tode? Die Bildnisse selbst, sowie die wohl für den Künstler zur Vollendung eines Kunstwerkes zu kurze Zeit, die zwischen dem Tode und der Bestattung verstrichen sein kann, scheinen mir bestimmt für eine Herstellung zu Lebzeiten zu sprechen. Im Gegensatze zu den später zu besprechenden römischen Sarkophagen, wo der Kopf in allgemeinen Umrissen in der Werkstatt auf Vorrath gemacht war, so dass dann nur eine Ueberarbeitung nöthig wurde um eine, wohl nur allgemeine Aehnlichkeit zu erreichen.

Im Gegensatz zu diesen Frauensarkophagen, und dadurch, weil Verbrennung für Männer beweisend, mit den Beobachtungen Mignonis sehr gut übereinstimmend, ist eine schöne Aschenurne von 85 cm. Länge aus Toscanella im Museo Gregoriano.[2] Sie stellt eine Kline vor, die auf einer Stufe steht. Auf dem Bette ist in höchst lebhafter Bewegung ein Jüngling hingelagert, während auf der Stufe ein Hund liegt. Auch diese Urne kann nicht älter als die beiden Frauenbildnisse sein; dafür spricht schon die technische Vollendung, bei der es möglich war, dem Körper nur wenige Stützpunkte auf der Kline zu geben, ja die Beine des Knaben ganz frei in Rundplastik herzustellen. Das Material ist dasselbe wie bei den zuletzt besprochenen Werken, polychrom behandelte Terracotta.

Doch nicht alle konnten sich solche Kunstwerke von wirklichen Künstlern für die Ausstattung ihrer Grabkammern machen lassen und begnügten sich daher mit einfacheren, nach einem allgemeineren Schema gefertigten Urnen. Die Grabkammern von Chiusi, Volterra und Perugia haben deren zu tausenden an die Museen und Privatsammlungen geliefert. Die meisten dieser Urnen interessieren nicht durch die liegende Figur auf dem Deckel, sondern durch die Reliefs

---

[1] Helbig in Antike Denkmäler I., S. 9.
[2] Museo Gregoriano, Editio A. I. 1 und XLVI. 1.

an den Seiten des Kastens, die sich zum grössten Theile auf den Tod eines Helden der griechischen Mythologie beziehen, zuweilen auch rein etruskische Todtendarstellungen, die Seele von Tuchulcha geleitet, die Fahrt des Leichnams zum Grabe und viele andere derartige Scenen aufweisen. Genauer auf diese Reliefs einzugehen ist hier nicht der Ort, besonders da gerade die Urnen schon in ein Corpus aufgenommen wurden.[1] Die Figuren selbst zeigen meist den gleichen Typus, den Mann mit der Patera, die Frau mit einem Kranze, einer Blume oder Frucht. Porträts werden sehr viele unter ihnen nicht sein, sondern sie wurden in Magazinen gefertigt, und die ruhenden Gestalten nach bekannten Mustern darauf angebracht. Auf diese Weise verflachte auch in Etrurien diese aus so durch und durch naturalistischen Bestrebungen entstandene Kunstart durch die allgemeine Aufnahme, die sie gefunden. Am meisten war dies in Chiusi selbst der Fall. Hier wurden die Urnen nämlich ziemlich bald in Terracotta hergestellt, und dies weiche Material führte von selbst dazu, ein für alle Male Stempel zu machen, aus denen eine beliebige Anzahl von Urnen gepresst werden konnte. Auch die Deckel sammt der Figur wurden in dieser Weise mit vorhandenen Formen hergestellt.

So gab es schliesslich in Chiusi nur drei Formen von Deckeln, eine mit dem ruhenden Manne, eine mit ruhender Frau und eine dritte, die ein unter einer Decke schlafendes Kind zeigt. Sogar das Relief auf der Vorderseite zeigt nur noch zwei Scenen, die mit einander abwechseln, den Echetlos mit der Pflugschaar und den Doppelmord der beiden thebanischen Brüder, Eteocles und Polyneikes.

Merkwürdig ist dieser Umstand auf alle Fälle, dass die etruskische Kunst, deren Streben durchaus auf den Ausdruck des Individuellen hinging, so in allgemeine Fabrikware verflachen konnte, mag aber mit der künstlerischen Unselbständigkeit des Volkes zusammenhängen, das seine Anregungen erst dem Oriente, dann Griechenland entlehnte. Eine ähnliche Entwickelung zeigt auch die chiusinische Buccherotechnik, in der, nachdem einmal ein fester Bestand von Motiven für die Reliefausschmückung der Gefässe gefunden war, dieser durch Jahrhunderte sich gleich blieb, nur mit dem Unterschiede, dass die technische Ausführung vom 5. Jahrhundert an immer schlechter wurde.

Diese fabrikmässig hergestellten Urnen sind jedoch eine Sondereigenschaft von Chiusi; in Volterra wurde die Figur des Verstorbenen mit der Zeit zwar auch schematischer, aber dass sie so ganz geistlos

[1] Brunn, Körte: Urne etrusche.

verflachen konnte, liess schon das Material nicht zu. Hier verwendete man nämlich den einheimischen Alabaster; darum mussten die Verfertiger der Urnen jedes Werk für sich mit der Hand herstellen, statt es wie in Chiusi in Formen zu pressen. Daher bleibt wenigstens in dem Gegenstande der Reliefs eine grössere Mannigfaltigkeit zu beobachten; doch wurden auch diese, so weit sie dieselbe Scene darstellten, meistens durch lange Zeit nach gleichbleibenden Vorlagen gearbeitet.

Es bleibt noch übrig, ein Wort über die Aufstellung dieser Urnen in den Grabkammern zu sagen.

Schon die ältesten Sarkophage zeigen ein Ehepaar auf der Kline bei Tische liegend; ja den Kanopen, welche in Kammern bestattet waren, wurde sogar noch ein Tisch vorgesetzt. Diese Andeutung eines Gastmahles, das auch an manchen Sarkophagreliefs, an denen zum Beispiel das Kottabosspiel dargestellt wurde, erscheint, kam auch in der Anordnung im Raume zur Geltung, indem die Urnen oder Sarkophage im Halbkreise auf die um die Wände der Kammer laufenden Bänke gesetzt wurden. So zeigen sie gleichsam eine zu einem Festmahle versammelte Familie oder grosse Gesellschaft. In den kreisförmigen Gräbern zu Volterra sind noch viele Urnen an Ort und Stelle und sie gewähren eine recht gute Anschauung dieses Gedankens, die nur dadurch etwas beeinträchtigt wird, dass diese Gräber durch lange Zeiten in Gebrauch waren, so dass auch viele spätere Urnen, die zum Theile andere Formen, wie die einfacher Kasten, oder eine Tempelform haben, störend dazwischen treten. Am besten jedoch sieht man die Absicht ein Gastmahl zu versinnbildlichen, in dem Volumniergrabe bei Perugia, in dem die Urnen, als einer reichen Familie angehörig, auch wieder mit grösster künstlerischer Sorgfalt durchgeführt sind. Im Hintergrunde ruht Arnth Velimnas Aules auf einer reich geschmückten Kline, neben ihm die Urne einer Frau seiner Familie. Diese aber liegt nicht, sondern sitzt auf einem prächtigen Thronsessel. Andere Familienmitglieder sind leider auch hier in andersgeformten Urnen beigesetzt.

Auffällig und nur hier vorkommend sind auch die besonderen Postamente, auf denen die Urnen stehen. Die des Mannes ruht auf einem Sockel, der von zwei Todesdämonen flankirt wird, während man in der Mitte in Relief durch die geöffnete Pforte der Unterwelt einen Zug Abgeschiedener erblickt. Der Sockel für den Thron der Frau ist einfacher und zeigt in der Mitte ein Gorgonaion späten Stiles.

Eine reiche Entwickelung hat das Sepulcralporträt bei den Etruskern, von den einfachen mit einem Helme geschmückten Vasen bis zu

prächtigen Gruppen und Einzelbildnissen, die deutlich eine stilistische Einwirkung Griechenlands zeigen, durchgemacht. Wenn diese Entwickelung durch die Aufnahme in breitere Volksschichten auch nothwendigerweise verflachte, so haben wir daneben doch auch gerade aus den letzten Zeiten hervorragende Kunstwerke; und was das Bedeutendste ist, die Etrusker, die sonst so vielfach ihre künstlerischen Anregungen entlehnten, haben auf diesem Gebiete eine eigene Form gefunden, die auch für andere Völker und Zeiten, bis zu uns fruchtbringend weiterwirken sollte.

DIE RÖMER.


ie älteste Bestattungsform der Römer war die nicht nur in Etrurien, sondern in ganz Italien und grossen Theilen Mitteleuropas zur Bronze- und ältesten Eisenzeit übliche, die Verbrennung und Beisetzung der Vase in den tombe a pozzo und dann in tombe a fossa oder cassone, wenn der ganze Körper beerdigt wurde. Die anderen Formen des Grabmales entwickelten sich denen entsprechend, wie sie in Etrurien herrschten, und werden wohl auch von diesem Lande beeinflusst sein, wie ja die Römer so Vieles ihrer Cultur dem Volke der Etrusker entlehnt haben.

Zu beiden Seiten der aus Rom führenden Strassen begannen dicht vor den Thoren die Reihen der Grabmäler; denn wie in Etrurien und wohl auch bei den meisten Völkern war die Beerdigung in der Stadt verboten. Von den vielen, oft prächtigen Denkmälern dieser Strassen ist leider die Mehrzahl der Zeit und noch mehr der Zerstörungslust der Menschen zum Opfer gefallen. Die entwickelteren sind entweder unterirdische Grabkammern (Hypogäen) von verschiedenartigen Grundrissen oder überirdische Gebäude (Hypergäen), welche den Raum für die Beisetzung der sterblichen Ueberreste enthalten. Oft wurden in diesen Gebäuden etruskische Vorbilder nachgeahmt; so zeigt ein Grabmal bei Albano, das vom Volksmunde den Horatiern und Curiatiern beigeschrieben wird, eine Construction, die nach den Ueberlieferungen dem Grabmale des Porsenna sehr ähnlich war. Auf einem quadratischen Unterbaue erheben sich fünf spitze Kegel, ein grösserer in der Mitte, vier kleinere um ihn an den Ecken. Auch die Gestalt eines sich auf quadratischem Unterbau erhebenden Cilinders möchte ich auf etruskischen Einfluss, nämlich auf die cucumellaartigen Gräber, wie sie in der Gegend von Vulci und Câre und an mehreren anderen Orten vielfach vorkommen, zurückführen. Diese Form selbst ist aber

auch schon keine primitive mehr, sondern aus dem tumulus, der in mannigfacher Anlage bei vielen alten Völkern vorkam, entstanden. Die letzten und wohl prächtigsten dieser Art sind das Grab der Caecilia Metella an der via Appia, das Grabmal Hadrian's und das des Augustus. Sehr wahrscheinlich erscheint es mir, dass auch diese einstens über dem Steincilinder einen Kegel von Erde trugen, woselbst kleine Bäume oder wenigstens Rasen gepflanzt waren. Andersartige Anlagen von römischen Bestattungsstellen werden bei anderer Gelegenheit zu erwähnen sein.

Trotz der Pracht, welche diese Gräber nach aussen entfalten, tritt das Porträt ziemlich spät an denselben auf. Der Grund mag zum Theile darin liegen, dass die Römer keine Nekropolen wie die Etrusker hatten, sondern ihre Gräber an die Strassen verlegten. Dadurch erhielten ihre Grabanlagen nicht den intimen Zug, der dem Nachbarvolke eigen war. Das Denkmal selbst sollte durch schöne und grosse architectonische Formen die Aufmerksamkeit des Wanderers auf sich lenken und so von dem Todten Kunde geben; es musste zu diesem Zwecke natürlich trachten, seine Nachbarn womöglich durch Prächtigkeit zu überbieten. Da hatte das bescheidene Bildnis wenig Raum; die mächtige Architectur hätte es erdrückt. Für die Angehörigen indessen hatte das Bild, wenn es im Hause ausgestellt war, bei dem ausgeprägten Ahnenculte, dem die Römer huldigten, eine weit höhere Bedeutung, als in dem verhältnissmässig selten besuchten Grabgemache. Im Atrium des Hauses wurden die Bilder der Ahnen, als Wachsmasken, direct über dem Gesichte der Leiche modellirt, schon seit alten Zeiten aufbewahrt und heilig gehalten. Später gewannen diese Bilder auch im Leichenzuge eine repräsentirende Rolle. Anfänglich herrschte lange Zeit die Bestattung bei Nacht, erst gegen Ende der Republik kam die Bestattung bei Tage auf, und mit dieser entfaltete sich auch ein grösserer Prunk beim Leichenzug.

Dieser Zug war es, wo sich die römische Prachtliebe so recht zeigen konnte, und hiebei war dem Porträt eine grosse Rolle zugetheilt. Auf der möglichst reich geschmückten Kline ruhte der Todte, offen sichtbar in seinem Amtskleide und mit den Zeichen seiner Würde geziert. Diese vielleicht auch bei den Etruskern übliche Sitte, denn der Todte wurde bei diesem Volke auch unverhüllt zum Grabe oder zur Verbrennungsstätte gefahren, was wir aus den Reliefs am Körper vieler Aschenurnen erkennen können, mag mit ein Hauptumstand gewesen sein, dem die gelagerten Figuren auf den Sarkophagdeckeln ihre geistige Anregung verdanken.

War es durch mancherlei Gründe nicht möglich den Verstorbenen selbst den Blicken der Menge auf dem Wege nach dem Forum, woselbst die laudatio stattfand, zu zeigen, so vertrat oft eine Art Puppe in dem Gewande und mit einer Wachsmaske des Todten seine Stelle, und ward entweder auch auf der Kline gelagert oder auf einen Thronsessel gesetzt.

Die Maske wurde aber nicht mit bestattet, sondern im Hause den älteren Ahnenbildern zugesellt. Diese alten Bilder, die in Kästchen aufbewahrt wurden, deren Form uns später noch beschäftigen wird, waren hier auch nicht zu ewiger Ruhe verurtheilt, sondern hatten ebenfalls zur Pracht der künftigen Leichenzüge beizutragen. Sie wurden bei diesen Gelegenheiten nämlich von Schauspielern, welche die historischen Costume ihrer Vorbilder anzogen, vorgebunden; und in dieser Art begleitete die gesammte Ahnenreihe den Todten zu seiner letzten Ruhestätte. Wohl zu diesem Zwecke und um in dem vergänglichen Materiale des Wachses nöthig werdende Reparaturen vornehmen zu können, blieben diese Wachsporträts immer von ihrer kopfförmigen Unterlage abnehmbar.

So sehen wir bei den Römern einen Begräbnisbrauch zu hoher Vollkommenheit entwickelt, der bei verschiedenen anderen Völkerschaften in seinen Anfängen zu bemerken ist. Die Masken, welche bei indianischen Stämmen Amerikas und von den Negern in Süd-Africa getragen wurden und z. Th. noch werden, habe ich schon weiter oben erwähnt, und auch von den mykenischen und anderen Metallmasken ist es wohl möglich, dass sie zwar nicht von anderen Personen zur Darstellung des Verstorbenen benutzt wurden, wohl aber diesem selbst schon während des feierlichen Zuges zum Grabe auflagen. Eine Sitte, die jedenfalls der mimischen Vorstellung durch Andere vorausging.

In diesem Gebrauche der Ahnenbilder konnten die Römer ihre Lust nach möglichster Prunkentfaltung und ihrer Eitelkeit am besten fröhnen. Welchen Eindruck muss es gemacht haben, wenn die Ahnen in langer Reihe, der Zahl nach oft noch durch die verwandter Familien verstärkt, dem Todten das Geleite gaben, um ihn unter ihre Zahl aufzunehmen, und am Forum vor der Rednerbühne ihre reichgeschmückten Stühle einnahmen. Wahrlich, dies wirkte mehr auf die schaulustige Menge, auf die ja bei allem Luxus in Rom am meisten Rücksicht genommen wurde, als die bescheidenen Bildnisse an Grabmälern.

Natürlich konnten und durften sich nur Vornehme diesen Luxus gestatten, denen das funus indictivum oder gar das funus publicum

gestattet war; die anderen mussten sich mit einfacheren Begräbnissen begnügen. Eine wohl erst später eingerissene Unsitte war es, dass der archimimus, der den zu Bestattenden selbst in Maske und Tracht darstellte, sogar dessen Benehmen parodirte und so auf die Lachlust der Zuschauer wirkte.[1]

So liess die Maske durch ihre Oeffentlichkeit und durch den ausgebreiteten häuslichen Cult lange Zeit das Bildnis am Grabe nicht aufkommen. Doch konnte es nicht ausbleiben, dass die Römer mit der Ausbreitung ihrer Herrschaft, bei ihrer ausgesprochenen Fähigkeit ihnen zusagende Sitten und Gebräuche, ja sogar Religionen unterjochter Völker aufzunehmen und national zu verarbeiten, auch diese Art des Todtencultes und der Ausschmückung des Grabes übernahmen; und wirklich sehen wir zu Ende der Republik und ganz besonders in der Kaiserzeit das Grabporträt in Rom eine Entwickelung durchmachen und zu einer Mannigfaltigkeit der Formen gelangen, wie es bis dahin noch bei keinem anderen Volke der Fall gewesen.

Wir haben in diesen späteren Zeiten vier verschiedene Arten der Verwendung des Bildnisses zu unterscheiden. Zwei davon sind uns schon von anderen Völkern bekannt, nämlich das Porträt am Sarkophage und das auf einer Stele oder einem cippus. Zwei andere Arten begegnen wir nun zum ersten Male; bei beiden steht das Bild im Zusammenhange mit der Architectur, und wir haben hier zwischen wirklichem Grabe und dem Kenotaphium, einem Ehrendenkmale in Form des Grabes, ohne dass aber der Verstorbene wirklich darin ruht, zu unterscheiden.

Alle diese Grabanlagen finden wir besonders aus der Zeit der römischen Weltherrschaft und in allen Theilen des grossen römischen Reiches von Africa bis zum Norden Europas, von Spanien bis weit nach Asien in einzelnen Denkmälern vertreten.

Der Grabstein, der wohl aus der verwandten Form der Stele entstanden ist, und der cippus, ein Aufsatz auf das Grab, der in mannigfachen Formen vorkommt, mögen auch in Rom schon lange heimisch gewesen sein, denn beide Formen erscheinen in der ganzen antiken Welt

---

[1] Die hauptsächlichste Litteratur über das römische Begräbnis, mit Angabe der antiken Schriftquellen bei: Friedländer, Sittengeschichte Roms III[5]. S. 112 ff. Becker-Göll: Gallus III. S. 480 ff. Marquardt: Privatleben der Römer I[2]. S. 340 ff.; Guhl und Koner: Leben der Griechen und Römer.[6] S. 857 ff. Schiller in Müllers: Handbuch der classischen Alterthumswissenschaft IV. 2[2]. S. 39 f. und Voigt in demselben Werke und Band S. 318 f.

als sehr alter Grabschmuck. Den cippus trafen wir schon auf etruskischen Gräbern, die in sehr alte Zeiten hinaufreichen, und er erhielt sich hier überall, wo Hypergäen in Uebung waren, als Bekrönung, während bei den Hypogäen das Grab durch eine Fassade kenntlich gemacht ward, wovon in Sovana, Bieda, Norchia und anderen Orten schöne Beispiele erhalten sind. Die Stele haben wir ebenfalls schon bei den Etruskern und in Mykenä kennen gelernt, in Griechenland war sie sehr beliebt, kommt besonders als Inschriftstein an ägyptischen Grabmälern vor und scheint auch bei anderen Völkern schon im hohen Alterthume in Gebrauch gewesen zu sein. Auch die Menhirs des westlichen und nördlichen Europas sind grosse Steine, zur Bezeichnung eines Grabes aufgestellt, also den Stelen und Grabsteinen in Bedeutung und Form verwandt.

Der römische Grabstein hatte eine sehr ähnliche Form; er besteht aus einer Platte mit einer Inschrift und zeigt sehr oft eine architectonische oder figurale Verzierung. Von der eigentlichen Stele unterscheidet er sich aber auf zweifache Weise. Die Stele sass auf einer liegenden Platte, unseren Grabsteinen nicht unähnlich, auf dem Grabe auf, der römische spätere Stein aber gehörte, besonders bei den Gräbern aus dachförmig gestellten Ziegelplatten, wie sie bei dem römischen Heere im Ausland vielfach vorkommen, zu den architectonischen Bestandtheilen des Grabraumes selbst, indem er an der Schmalseite unter der Erde zum Abschlusse der Ruhestätte diente. Ferner gehört immer nur eine Stele zu einem Grabe, die römischen Steine dagegen kommen zuweilen einzeln, des Oefteren aber auch zu zweien bis vieren zu einander gehörig vor. Zwei Grabsteine, je einer an jeder Schmalseite, waren besonders beliebt bei Gräbern, die an einer Weggabelung lagen, so dass sie den von beiden Seiten herankommenden Wanderern verkündeten, wer hier zur Ruhe gebettet sei.

Der figürliche Schmuck, der bei der Stele, vielleicht mit Ausnahme der ägyptischen, die häufig nur Inschrift zeigt, ein wichtigster Bestandtheil ist, ist am Grabsteine nicht so unbedingt nöthig. Sehr oft findet sich blos eine Inschrift, welche Namen, Stand und Alter des Todten, oder sonstiges auf ihn Bezügliches angiebt. Wo aber Reliefschmuck vorkommt, wovon uns hier nur solcher zu beschäftigen hat, der uns Kunde von dem Bestatteten giebt, da finden wir eine mannigfache Verwendung des Porträts oder wenigstens porträtähnlicher Züge. Eine der frühesten Formen, wie weiter unten noch zu besprechen sein wird, mag die auf einer Kline ruhende Gestalt sein, die in ver-

schiedenen Scenen zur Verwendung kam; ferner finden sich Porträtköpfe einzelner Personen, von Ehepaaren und ganzen Familien, ebenso wie ganze stehende Einzelgestalten und Gruppen von zwei oder mehreren in verwandtschaftlicher Beziehung zu einander stehenden Persönlichkeiten. Schliesslich giebt es auch solche Grabsteine und sonstige Denkmale, die uns weniger ein Bild der äusseren Gestalt des Menschen, um dessen Erinnerung es sich handelt, zeigen, als vielmehr Scenen, die auf sein Leben Bezug nehmen, also mehr seine Geschichte erzählen, gleichsam sein geistiges Porträt darstellen.

Wann diese Grabsteine zuerst in Aufnahme kamen, ist vorläufig nicht zu bestimmen, denn, weil sie über das ganze römische Weltreich zerstreut überall vorkommen, sind sie noch nicht im Zusammenhange gesammelt und bearbeitet worden, so dass man für dieses Gebiet bis jetzt noch auf die Einzelberichte in verschiedenen Zeitschriften und dergl. angewiesen ist.

Natürlich sind in den vielen, ausserhalb Italiens gefundenen Steinen nicht die ältesten Zeugen für diesen Gebrauch zu erblicken, in Rom selbst werden sie schon lange vor der Kaiserzeit verwendet worden sein. Sepulcralinschriften an Sarkophagen, Säulen und sonst angebracht haben wir viele aus den Zeiten der Republik, worunter die aus dem Scipionengrabe vor Porta Capenna und die der Furier bei Tusculum zu den bekanntesten gehören.[1] Bei einfacheren Gräbern, besonders solchen ohne unterirdischen Gemächern, lag es nahe, die Inschrift auf einer Tafel am Wege leicht sichtbar aufzustellen. Wann aber zuerst der Todte selbst auf der Platte dargestellt wurde, entzieht sich bis jetzt unserer Beurtheilung.

Bernoulli[2] hält das Porträt mit Recht für «eine echt italische, nicht erst von Griechenland herüberverpflanzte Sitte». Dass das Porträt in Griechenland erst verhältnismässig spät auftritt, habe ich schon früher erwähnt und werde später noch einmal darauf zurückkommen müssen. Nach dem, was ich oben über die Entstehung des Porträts bei den Etruskern sagte, halte ich auch das Bildnis der Römer nicht nur für allgemein italisch, sondern speciell von Etrurien beeinflusst, und dies scheint auch Plinius gedacht zu haben, da er die Statuen der drei Sibyllen, so wie die des Attus Navius, — welche,

---

[1] Vergl. C.J.L. I. S. 11 ff., dann Nr. 63—72; andere alte Grabsteinschriften C.J.L. I. 1006 ff.

[2] Römische Ikonographie. Stuttgart 1882. I. S. 1—6.

wenn man von der Statue, die sich Romulus selbst aufgestellt haben soll,[1] absieht, die ältesten in Rom waren, — in die Zeiten des Tarquinius Priscus, d. h. eine Zeit mächtigen etruskischen Einflusses setzt.[2]

An anderer Stelle spricht Plinius auch von der statuarischen Kunst als einer rein italischen und weist auf die Etrusker als in dieser Kunst besonders erfahren, mit folgenden Worten hin: Fuisse autem statuariam artem familiarem Italiae quoque et vetustatem indicant Hercules ab Evandro sacratus . . .; praeterea Janus geminus a Numa rege dicatus, . . .; signa quoque Tuscanica per terras dispersa, quae in Etruria factitata non est dubium.»[3]

Durch lange Zeit aber wurden Statuen nur den besonderer Verdienste wegen zu ehrenden Persönlichkeiten öffentlich auf die Fora gestellt; dann wurde es Sitte, die Bildnisse auch im Hause aufzubewahren, besonders zur Ehrung der Patrone. Bald setzte man auch Inschriften unter die Statuen, die alles über den Dargestellten Wissenswerte bekanntgaben, während man sich an den Begräbnisstellen mit der Inschrift allein begnügte. Auch dies wird durch Plinius bestätigt. Denn dieser Schriftsteller berichtet, nachdem er verschiedene zur Ehrung aufgestellte Statuen, zuletzt die des Harmodios und Aristogeiton erwähnt hat: «Excepta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambitione et in omnium municipiorum foris statuae ornamentum esse coepere prorogarique memoria hominum et honores legendi aevo basibus inscribi, ne in sepulchris tantum legerentur. Mox forum et in domibus privatis factum atque in atris; honos clientium instituit sic colere patronos.»[4]

---

[1] Plutarch. Romulus Cap. 24 und Plinius. Nat. hist. XXXIV. Cap. VI.

[2] Nat. hist. XXXIV. Cap. V und VI.

[3] Nat. hist. XXXIV. Cap. VII.

[4] Nat. hist. XXXIV. Cap. IV. Ueber die Quellen des Plinius und sein Verhältnis zu anderen Schriftstellern vergl.: K. Jex-Blake and E. Sellers: The elder Pliny's chapters on the history of art. London 1896; Münzer: Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius. Berlin 1897. S. 263 f.; A. Kalkmann: Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. Berlin 1898. S. 96 ff. S. 100 ff. Für unseren Zweck können wir von der Frage nach dem Kunstverständnis des Plinius ganz absehen; interessant ist für uns nur, dass diese Ansicht der Ableitung aus etruskischer Kunst, wie sie auch später Nat. hist. XXXV. Cap. XII. § 154 und 157 mit Citirung von Varro für die Thonbildnerei ausdrücklich bezeugt wird, und womit die erhaltenen Monumente, die von der Wirkung Etruriens auf Rom Kunde geben, übereinstimmen, von antiken Schriftstellern überhaupt erwähnt und überliefert wird.

So war die Entwickelung des Porträts ungefähr folgende: Von Etrurien beeinflusst wurden erst Statuen berühmter, um den Staat wohlverdienter Männer an öffentlichen Plätzen aufgestellt, dann stellten einzelne Leute, um andere zu ehren, Statuen in den Häusern auf, und damit im Zusammenhange wurde es üblich, dass die überlebenden Familienmitglieder ihre geliebten Todten als Wachsmasken im Hause aufbewahrten. Die Inschriften, welche man ohne Porträt in den Gräbern anbrachte, wurden dann unter den Statuen auf Tafeln wiederholt, und schliesslich setzte man dann das Porträt, wie man es an anderen Orten zu sehen gewohnt war, auch am Grabe über die Inschrift. So entsteht auf ganz natürliche Weise aus der ursprünglich anderen Zwecken dienenden Statue und Maske der Grabstein mit der Darstellung des Verstorbenen.

Sehr beliebt ward es dann, den Todten auf einer Kline liegend darzustellen, eine Compositionsart, die sich sowohl auf etruskische Vorbilder,b esonders die in Tarquinii u. a. Orten hergestellten Figuren auf Sarkophagdeckeln, als auf griechische Stelen stützen konnte und auch als Vorwurf für Vasenbilder schon lange beliebt war. Aber nicht nur auf Etrurien und Griechenland alleine war diese Darstellung beschränkt, wir finden sie auch in Terracotten wieder, welche wahrscheinlich als Weihgeschenke in Tempeln gedient haben,[1] und auf Cypern gefunden wurden, daher der cyprisch-orientalischen Cultur angehören. Diese kleinen Werke der Rundplastik zeigen manche Bezüge zu den etruskischen Sarkophagen. Die Männer sind ganz in derselben Art auf den linken Arm gestützt und lassen den rechten nachlässig sich der Körperlage anbequemen.

Das eine Exemplar des Museums zu New-York ist eine grössere Gruppe. Um eine viereckige Basis stehen auf zwei Seiten drei Klinen, auf deren jeder ein Mann gelagert ist. Zwei dieser Männer haben auch ihre Frauen bei sich, welche ganz wie bei einigen chiusinischen Aschenkisten am Fussende der Kline sitzen. Dadurch sind sie der Isokephalie wegen kleiner ausgefallen als die Männer, welcher Umstand Perot veranlasste, fälschlich darin Kinder zu erblicken.

Die Bedeutung dieser Composition, die wohl, wie alle antiken genrehaften Scenen, aus älteren, sacralen Zwecken dienenden Bildwerken entstanden ist, scheint mir bei verschiedenen Werken eine sehr verschiedene zu sein. Die Frage, ob bei dem einen Grabmale das jenseitige Leben dargestellt werden sollte, bei dem anderen aber eine Scene aus dem

[1] Perrot et Chipiez III. S. 585. Fig. 397 und 398.

irdischen Leben, wird man mit Stephani[1] dahin beantworten müssen «dass wir bei einem so oft wiederholten Bilde immer nur nach seiner ursprünglichen Bedeutung fragen können. Was sich der Urheber jeder einzelnen Wiederholung gedacht haben möge, ist nie zu erweisen». Meine Ansicht über die Entstehung des Typus ist die, dass er eine Umwandlung einer ursprünglich privat-sacralen Darstellung in ein genrehaftes Bild sei. Diese Umwerthung des inneren Gehaltes von Bildern kommt in der Kunst vielfach vor; besonders der Uebergang vom sacralen zum Genrebild ist ein sehr natürlicher, und wir können ihn auch noch im 16. Jahrhundert beobachten, zu welcher Zeit bei mehreren der biblischen Geschichte entlehnten Vorwürfen allmählig der ursprüngliche Sinn verdunkelt wurde, der allgemeine Gedanke aber sich in Darstellungen des täglichen Lebens weiter erhielt. So sind aus den Verbildlichungen der Gleichnisse von den anvertrauten Pfunden oder vom Könige, der mit seinen Knechten rechnet, dann die bekannten Wechslerbilder des Q. Massys und anderer entstanden.[2]

Der Gedanke die seligen Götter beim Mahle zu zeigen war für die nicht dem Culte, sondern dem häuslichen religiösen Bedürfnisse dienenden Bildwerke sehr naheliegend, ausserdem wird man auch manchen Weihgeschenken menschlicher Figur recht passend diese Composition untergelegt haben, indem man dadurch gleichsam den Göttern den Dank für die von ihnen verliehenen irdischen Güter abstattete. So wenigstens denke ich mir die Bedeutung der schon erwähnten cyprischen Thongruppen. Aehnlichen Vorstellungen wie die auf Klinen ruhenden Götter verdanken auch die auf den Sarkophagdeckel gelagerten Figuren ihren Ursprung. Sie sind, wie die auf Thronsessel gestellten Kanopen Etruriens beweisen, heroisiert gedachte Verstorbene. War die Composition aber einmal vorhanden, so war es, da sie ja in Wirklichkeit im täglichen Leben so oft zu beobachten war, nur ganz natürlich, sie auch ohne religiöse Bedeutung rein als Genrebild zu verwenden. So finden wir neben Götterdarstellungen auch solche des fröhlichen Males lebender Menschen auf griechischen

---

[1] Stephani, Der ausruhende Herakles. Abdruck aus den Memoires de l'Académie des Sciences de St. Petersbourg. VI. Serie. Sciences politiques, histoire, philologie, T. VIII. S. 61. (313.) Vergl. auch Friedländer: De operibus anaglyphis. Königsberg 1847. § 1 und § 4.

[2] Vergl. meine: Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jhdt. S. 6, u. Springer: Handbuch der Kunstgesch. IV. 138.

Vasen, und auch auf den etruskischen Sarkophagen wird der anfängliche Sinn bald verdunkelt worden sein, wie z. B. die in Relief vorkommenden Kottabosdarstellungen beweisen, die auch in griechischer Kunst sehr beliebt waren. Und dasselbe zeigen auch die später sehr verschiedenen Anordnungen der Figur auf dem Deckel. Wir finden da Damen, die offenbar mit ihrer Toilette beschäftigt sind, wie die Larthia Seianti, dann bequemer gelagerte Figuren mit untergeschlagenen Beinen und sogar schlafende. Man stellte eben den Todten, so wie man ihn gekannt hatte, dar, ohne weitere Rücksicht, ob der Beschauer ihn sich im jenseitigen Leben ebenso denken werde.

Wenn dies nun schon von den älteren Werken gilt, so wird dies ganz besonders auch für die jüngeren Grabsteine anzunehmen sein. Für die Behauptung, dass der Todte auf diesen, und besonders auf griechischen Grabsteinen im Jenseits gedacht sei, wurde die oft vorkommende Schlange, die neben der Kline auf einem Baume zu sehen ist, angeführt. Gewiss charakterisirt sie den Abgebildeten als Todten, hat aber vielleicht keine andere Bedeutnng, als wenn heutzutage neben das Bildnis eines Verstorbenen ein Kreuz gesetzt wird, das wohl dessen Tod als Christ anzeigt, aber nicht besagen soll, dass er jetzt im Jenseits ebenso aussehe.

Durch diesen genreartigen Zug konnte sich die Darstellung noch lange in römischer Zeit auf Grabsteinen erhalten, als das religiöse Leben der Römer schon sehr gelockert war, Viele atheistischen Ansichten huldigten und sich sogar nicht scheuten, diese Ansichten in den Grabschriften zum Ausdruck zu bringen. Und gerade in dieser Zeit und verbunden mit solchen Grabschriften finden wir des Oefteren das Todtenmahl dargestellt.[1] Natürlich ist aber an der ursprünglichen Bedeutung desselben, entstanden aus Götterdarstellungen, und dann übertragen auf heroisirte Todte nicht zu zweifeln,[2] und ich will die

[1] Siehe die auch von Stephani (ausruhender Herakles) S. 58 angezogene Inschrift C.J.L. VI. 17985a, in der freilich der Schlusszeile: «Cetera post obitum terra consumit et ignis,» der Anfang «discumbere ut me videtis, sic et apud superos annis quibus fata dedere animulam, colui,» zu widersprechen scheint. Dabei aber dürfte wieder der spöttische Ausdruck animula auffallen. Stephani erwähnt an derselben Stelle auch noch andere bezeichnende Grabinschriften.

[2] Die jüngste Litteratur über diese Todtenmahldarstellungen Wolters: Arch. Ztg. XL. 1882. S. 284 ff. P. Gardner: The Journal of Hellenic studies. V. 1884. S. 102 ff. Potier: Bulletin de corr. hell. X. 1886. S. 315 ff. pl. XIV; hier auch die gesammte ältere Litteratur angegeben. Furtwängler: Sammlung Sabouroff. S. 27 ff.; siehe auch Bonner Jahrbücher 1886. Heft 81. S. 87 ff. und 99 ff.

oben kundgegebene Auffassung auch nur für die späte Zeit behaupten, in der die ganze römische Kunst an Breite wohl zunahm, in Bezug auf technische Vollendung und ideelle Vertiefung des Inhalts aber sehr verflachte.

Eine Paralelle dazu bieten die auf Grabdenkmälern besonders Sarkophagen ebenfalls oft vorkommenden Hochzeitsdarstellungen, in denen an Stelle der früher immer vorkommenden Juno pronuba durch die Vermenschlichung des Gedankens später eine ältere Frau, die Mutter oder Amme der Braut erscheint, welche das Mädchen dem Bräutigam fast gewaltsam entgegenschiebt. Wie auch hier oft ohne Bewusstsein des eigentlichen Inhaltes gearbeitet wurde, zeigen jene Reliefs, die aus einem früher figurenreichen Bilde nur die Hauptgruppe von drei Personen aufweisen, so dass die Bewegung der älteren Frau, die sich auf der Originalcomposition nach einem herankommenden Hochzeitszuge umsah, nun fast unverständlich ist, nichtsdestoweniger aber beibehalten wurde.[1]

Die verschiedenen Compositionsarten, welche für die Scene des Todtenmahles verwandt wurden, sind in der eben angegebenen Litteratur eingehend behandelt. Porträtcharakter gewinnen sie durch den Bezug auf den Verstorbenen, seine wirklichen Züge aber werden sie in den seltensten Fällen wiedergeben. Die Inschrift besagte, wer der Verstorbene sei; dies mit dem Bilde zusammen musste genügen, besonders da gerade solche Grabsteine nach einem Vorbilde in grösseren Mengen auf Vorrath hergestellt wurden. Wie weit man bei der Auswahl auf die beiden vorhandenen Typen, den mit einem bärtigen und den mit einem unbärtigen Manne Rücksicht auf das Aussehen des Todten nahm, dürfte wohl schwer zu ermitteln sein.

Neben diesem Bilde finden wir aber das wirkliche Porträt noch in mannigfacher Weise auch an den Grabsteinen verwendet.

Die Vorderfläche der Steine zeigt zumeist einen Giebel von Pfeilern, welche den Rahmen bilden, getragen. In dem Giebel erscheint sehr oft eine Rosette, zuweilen ein anderes, einfaches Ornament. Zwischen den Pfeilern befindet sich das Bild des Todten und darunter die Inschrift. Der Verstorbene ist also in einem tempelartigen Gebäude dargestellt, und dieser Umstand beweist, dass bis in recht späte Zeiten der Begriff der Heroisirung wenigstens formell weiterwirkte.

In der Kaiserzeit verbreitete sich die Sitte der Grabsteine über das ganze weite Reich, und wo nur ein römisches Lager oder eine

---

[1] Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler. Leipzig 1871.

sonstige Ansiedelung der Römer war, finden wir gerade in diesen Grabanlagen die besten Zeugen ihrer Gegenwart, und dadurch gewinnen sie nicht nur für den Kunst- und Culturhistoriker, sondern auch für die antike Geographie, Topographie und Geschichte eine hohe Bedeutung.

Wie schon gesagt, ist das gesammte Material leider noch sehr wenig gesammelt und noch gar nicht gesichtet. Wohl sind die Inschriften fast vollständig in das Corpus inscriptionum Latinarum aufgenommen, die Behandlung der Darstellungen ist aber noch recht vernachlässigt. Darum ist es mir gerade für die Grabsteine leider unmöglich das Material aus allen Gebieten des grossen römischen Weltreiches zu behandeln, und dennoch hoffe ich in meinen weiteren Ausführungen keinen wichtigeren Typus zu übersehen, da von wohl allen vorkommenden Arten sich in Deutschland und Oesterreich schöne Beispiele gefunden haben. Besonders in den Rheinlanden wurden, Dank dem historischen Sinne der daselbst Begüterten und den darum zahlreich entstandenen Alterthumsvereinen, schon lange systematische Nachgrabuugen vorgenommen, oder wenigstens bei grossen Bauten Sorgfalt auf Conservirung der zu Tage tretenden Alterthümer gelegt, und die Funde in Besprechungen, Tafeln und sonst bekannt gemacht. So ward es mir möglich aus diesen Einzelpublicationen doch ein ziemlich klares Bild über die Verwendung des Porträts an den Grabsteinen zu gewinnen.

Auch kommen die Grabsteine hauptsächlich in den europäischen und sonstigen Militärcolonien des römischen Reiches vor; und dieser Umstand scheint mir von ganz besonderer Bedeutung zu sein.

In Italien selbst beginnt das Hauptverbreitungsgebiet etwa bei Bologna und erstreckt sich von da nördlich über das den Römern einst unterworfene Europa. — Der Grund hiefür mag darin liegen, dass in Rom selbst die Vermögenden sich prächtigere Grabgebäude errichten liessen, während die grosse Masse des armen Volkes mit einfachen Begäbnisplätzen vorlieb nehmen musste.

In den militärischen Lagern des Auslandes hingegen, wollte die Fürsorge der Kameraden, die das Leben des Verstorbenen in der Fremde mit ertragen hatten, diesem doch ein Denkmal setzen, und für diesen Zweck erwies sich der Grabstein als am besten geeignet und mit den künstlerischen Mitteln, die im Lager zur Hand waren, am leichtesten ausführbar.

Andere Leute aber, besonders Kaufleute, die den Truppen nachgezogen waren, um Handelsverbindungen anzuknüpfen, liessen sich

auch im Auslande zumeist andere, den heimischen Grabbauten ähnlichere Denkmale herstellen, die weiter unten noch zu besprechen sein werden. Daher wurde der Grabstein zu einem fast rein militärischen Begräbnisschmucke, bei dem wir aber eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen finden.

Da die Krieger in diesen Colonien fast immer ferne von ihren Angehörigen starben, sind sie zumeist auch alleine in Einzelfiguren dargestellt. Wir sehen sie in ganzer Figur in ihrem vollständigen Waffenschmucke, so wie sie in die Schlacht zogen, abgebildet, oder aber nur als Brustbilder, denn die Inschrift besagte doch alles Wissenswerthe, Name und Heimath, das Alter und die Legion, der der einzelne angehörte, sowie seinen Rang in derselben.

Ein recht gutes Beispiel für ein Soldatenbildnis in halber Figur bietet uns der Grabstein des C. Largennius, der in der Nähe von Strassburg gefunden wurde.[1] In starkem Relief hebt sich die Halbfigur von ihrem Hintergrunde, einer flachen Nische ab. Die Umrahmung dieser Nische wird von zwei Halbsäulen gebildet, über denen der Giebel aufsitzt. Der Schmuck des Feldes besteht aus einer Rosette, von der grosse Blätter nach den Ecken auslaufen. Auf dem Giebel sitzen zwei von Palmetten gebildete Eckakroterien, und in den dadurch entstehenden Zwickeln befinden sich wieder Rosetten, die sich auch in den von den Säulen und der Nische unterhalb des Giebels gebildeten Dreiecksabschnitten wiederholen.

Die Figur des Kriegers ist, wie es bei diesen Darstellungen immer der Fall ist, ganz von vorne gesehen. Er trägt wohl keinen Panzer, sondern nur das Untergewand, dennoch ist er mit einem kurzen Schwerte umgürtet. Unter dem Wehrgehänge, an welchem die Schnallen deutlich bezeichnet sind, erkennt man noch das cingulum und den davon herabhängenden Schurz aus Lederstreifen, der hier aus dem Rahmen der Figur, bis in das Inschriftfeld reicht. Die Linke hat der Soldat in die Seite gestemmt, mit der Rechten hält er ein Stück des Gewandes vor der Brust. Unter dem Bilde steht in einem leicht umrahmten Felde die Inschrift. Diese lautet:

C · LARGENNIVS
C · FAB · LVC · MIL
LEG · II · > SCAEVA[B]
AN · XXXVII · STIP
XVIII · H · S · E ·

[1] Bonner Jahrbücher, Heft LXVI. 1879. S. 72 ff. Tafel II.

Wir erfahren also, dass der Verstorbene C. Largennius hiess, Sohn eines Gaius war und aus Lucca stammte. Er diente als gemeiner Soldat in der zweiten Legion, war zugetheilt der Centurie des Scaeva, und starb mit 18 Dienstjahren 37 Jahre alt.

Wiewohl das Gesicht stark gelitten hat, scheint es doch entschiedene Porträtzüge aufzuweisen; dies zeigen z. B. die flache Schädelbildung und die abstehenden Ohren.

Ich habe diesen einen Grabstein ausführlicher beschrieben, da er ein sehr klares Bild des Typus bietet, und kann mich im folgenden auf das Porträt und dessen Anordnung beschränken.

Die Darstellung des Brustbildes in einer Nische war sehr beliebt und häufig gebraucht. Daneben erscheint ein anderer Typus, auf welchem das Porträt in einem Medaillon angebracht wurde,[1] wozu sich zuweilen noch ein Kranz gesellt.

Ebenso oft, wie das Brustbild oder vielleicht noch häufiger kommt die ganze Kriegerfigur auf dem Grabsteine vor. Auch hier haben wir zweierlei Arten des Hintergrundes zu beachten, da die Figur sich entweder in Relief von einem flachen Grunde abhebt, oder in einer Nische steht.

Die Composition bleibt im Grossen und Ganzen immer dieselbe; stets ist der Dargestellte in Vorderansicht. Doch gewinnen diese Bildnisse dadurch ein besonderes Interesse, dass an ihnen die ganze Ausrüstung genau angegeben ist, so dass man nicht nur Unterschiede in der Bekleidung und Bewaffnung der einzelnen Truppenabtheilung, sondern in dieser wieder die Stellung, die der Todte im Leben einnahm, erkennen kann. An dem Schmucke des Panzers kann man den Officier vom Soldaten unterscheiden, und die letzteren sind wieder verschieden bewaffnet; einige tragen nur Schwerter, andere eine Lanze, etliche stützen sich mit der Linken auf einen Schild oder haben ihn umgehängt. Auch bei den Bildern jener, welche die Feldzeichen zu tragen hatten, sind diese genau in Relief wiedergegeben.

Hier ist es wohl nicht meine Aufgabe diese Unterschiede in dem

---

[1] Beispiele für Brustbilder in Nischen. Bonner Jahrb. Heft 17, S. 109. Becker: Die röm. Inschriften und Steinsculpturen des Museums zu Mainz. Nr. 218. Katalog des kgl. Rhein. Museums bei der Universität Bonn. Bonn 1876. Nr. 84 u. 87; für Medaillon: Becker Nr. 135; von Sacken und Kenner: Die Sammlung des k. k. Münz- und Antiken-Cabinettes. Wien 1866. S. 46. Nr. 201 b. v. Hefner: die röm. Denkmäler Salzburgs. Wien 1849. Taf. V. 24. Viele andere Beispiele sind in den verschiedenen Museumscatalogen zu finden.

unterscheidenden Beiwerke weiter zu verfolgen und klar zu legen, denn dies gehört in eine Arbeit über Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres. Es mag genügen auf diese genaue Bezeichnung des Ranges hingewiesen zu haben.

In den Formen der Gestalt selbst scheint ausser in der Unterscheidung der Tracht keine Rücksicht auf wirkliche Aehnlichkeit genommen zu sein. In den Gesichtern dagegen war es bei den besser gearbeiteten Grabsteinen gewiss das Bestreben Porträttreue zu erreichen.

Aber bei dem grossen Bedarfe an derlei Steinen und den in entlegenen Garnisonen sicher oft mangelnden Künstlern geschah es natürlich bald, dass die Steine von unbeholfenen Steinmetzen gefertigt wurden, und dies, sowie die jedenfalls oft vorkommende Nothwendigkeit einer raschen und billigen Herstellung sind die Ursache, dass auf einer grossen Menge von Steinen gar kein Bild, sondern nur die Inschrift enthalten ist.

Ein gutes Beispiel für die unkünstlerische und handwerksmässige Darstellung mancher dieser Bilder giebt ein bei Mainz gefundener Grabstein eines Fahnenträgers, der «merkwürdiger Weise ganz genau mit dem im Museum befindlichen Bilde des Luccius Faustus übereinstimmt. Jedenfalls hat der Steinmetz, der das Bild des Fahnenträgers Luccius gehauen, auch das Bild unseres Signifer gearbeitet, nur dass jener bartlos, dieser bärtig ist».[1]

Bei den flüchtig gearbeiteten Steinen scheint überhaupt die Characterisierung des Todten ausser in der Kleidung fast nur in dem Besitze oder Mangel eines Bartes zu bestehen.

Auf einer anderen Gruppe von Soldatengrabsteinen ist der Dargestellte als Reiter bezeichnet und wir haben hier zwei Haupttypen zu unterscheiden.

Der eine ist sehr merkwürdig, da er in die Reihe der früher besprochenen Todtenmahldarstellungen übergreift. Diese Steine haben zwei Bildfelder übereinander, zwischen welchen die Inschrift angebracht ist. In dem oberen Felde erblickt man den Verstorbenen in nicht militärischer Tracht auf der Kline hinter einem Tischchen liegen; am Fussende steht ein kleiner Sklave. Unter der Inschrift, die den Todten als eques bezeichnet, steht im zweiten Felde ein völlig ge-

---

[1] Bonner Jahrbücher 1882. Heft 72. S. 136. Der Grabstein des Luccius Faustus bei Becker: Museum zu Mainz. S. 54. Nr. 176, abgeb. Lindenschmit: Alterthümer I. Heft IV. 6.

satteltes Pferd, und hinter diesem ein Sklave, der es mit der Rechten am Zügel hält und mit der Linken zwei Lanzen trägt.

Von dieser sehr interessanten Gattung wurden mehrere Exemplare am Rheine gefunden.[1]

Für einen Reiter sehr passend mag sie aus den älteren heroisierenden Grabsteinen entstanden sein, auf welchen oft noch neben dem auf der Kline ruhenden Todten ein Pferd am Zügel dahingeführt wird, oder durch eine fensterartige Oeffnung in das Gemach zu blicken scheint.

Der andere Typus zeigt den Reiter zu Pferde sitzend dahinsprengen; er ist in voller Rüstung und erhebt die Lanze zum Stosse gegen einen unter dem Pferde liegenden Feind. Ein bewaffneter Sclave folgt seinem Herrn zu Fusse in die Schlacht.[2] Sclaven kommen auch sonst neben ihren Herren vor, wie z. B. auf dem Denkmale des Firmus.[3]

Auf einem sehr reich geschmückten Steine ist in hohem Relief der Todte auf einem Postamente stehend dargestellt, zu dessen beiden Seiten noch andere Figuren sichtbar sind. Die eine kleinere ist durch die Ueberschrift Fuscus servus bezeichnet. Die andere Figur ist ein Mann in Toga, also kein Sclave. Da er eine Rolle in der Hand hat und laut der Inschrift das Denkmal von dem Erben des Firmus gesetzt wurde, vermuthet J. Klein wohl mit Recht unter dem Dargestellten diesen Erben. Die Erhöhung des Todten auf ein Postament, und der Umstand, dass die beiden anderen Gestalten tiefer stehen, mag hier nur den Zweck haben, den zu Ehrenden besonders hervorzuheben, ist aber auch wohl aus Heroisierungsvorstellungen entstanden.

Den militärischen Grabsteinen verwandt sind jene, welche den Gladiatoren gesetzt wurden. Auch diese Kämpfer sind, wo überhaupt Figuren Verwendung fanden, in der Kleidung ihres Berufes dargestellt; und manche von ihnen können ihren Inschriften nach auf bekannte Ereignisse bezogen werden.

Als Beispiele will ich zwei solcher Gladiatorensteine erwähnen.

---

[1] Bonner Jahrb. 1886. Heft 81. S. 87 u. Taf. III. Becker: Museum zu Mainz. S. 72. Nr. 222. Katalog des kgl. Rhein. Mus. Nr. 102.

[2] Bonner Jahrb. Heft 81, Taf. IV. u. Heft 53. S. 133 u. 183. Becker a. a. O. S. 72. Nr. 223—228. Lindenschmit, Alterthümer I. Heft III. Taf. 7; Heft XI. Taf. 6 ferner III; Heft VIII. Taf. 4.

[3] Bonner Jahrb. 1882. Heft 73. S. 155 ff. und 1884, Heft 77. S. 14—37. Taf. I.

Der eine ist der des M. Antonius Exochus.[1] Das Relief zeigt ihn zum Faustkampfe gerüstet, in der Linken einen Palmzweig, die bandagirte Rechte gegen den Kopf erhoben. Links sind noch ein Lorbeerkranz und drei Aehren sichtbar. Auf einem besonderen Felde steht die Inschrift, welche besagt, dass dieser Antonius Exochus aus Alexandria in einem Kampfspiele am zweiten Tage eines Triumphes Traians gesiegt habe; über seinen Tod wissen wir nichts, da die Inschrift unvollkommen erhalten ist. Hirschfeld nimmt im C.J.L an, dass dies der Triumph über die Parther gewesen sei.

Der andere Grabstein zeigt einen zum Schwertkampfe gerüsteten Gladiator Bato.[2] Ueber diesen Bato ist uns aber eine Nachricht von Dio Cassius durch Johannes Xiphilinus überliefert. In dieser Stelle wird uns von einem Kampfspiele, das Caracalla gab, mit folgenden Worten erzählt: ἐλέφαντα μὲν γὰρ καὶ ῥινοκέρωτα καὶ τίγριν καὶ ἱππότιγριν ἐν οὐδενὶ λόγῳ θείη ἄν τις φονευομένους ἐν τῷ θεάτρῳ· ὁ δὲ κάι μονομάχων ἀνδρῶν ὅτι πλείστων ἔχαιρεν αἵμασι, καὶ ἕνα γε αὐτῶν Βάτωνα τρισὶν ἐφεξῆς ἀνδράσιν ὁπλομαχῆσαι τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἀναγκάσας, ἔπειτα ἀποθανόντα ὑπὸ τοῦ τελευταίου περιφανεῖ ταφῇ ἐτίμησε.[3]

Wir erfahren also, dass dieser Bato auf Wunsch Caracallas mit drei anderen Gladiatoren zugleich kämpfen musste, in diesem Kampfe fiel, und dass ihm dann im Auftrage des Kaisers der Stein gesetzt wurde.

Der Stein selbst ist recht einfach, ohne die sonst meist vorkommende architectonische Umrahmung. Der Gladiator, der offenbar sehr porträttreu abgebildet ist, steht etwas nach rechts blickend, kampfbereit da. In der Rechten hält er ein kurzes Schwert, in der Linken den Schild. Sein Helm hängt noch neben ihm an einem Baumstamme. Auf der oberen Leiste des Steines befindet sich nur die kurze Inschrift BA · TO · NI ·

Eine weitere grosse Gruppe bilden die Denkmale für Privatpersonen. Unter diesen kommen zwar auch etliche, die nur eine Person alleine zur Anschauung bringen, vor; aber bei der höchst wichtigen

---

[1] Abgeb. Montfaucon, Antiquité expliquée etc. Paris 1719—1724. Tom III. pl. 168. Die Inschrift C.J.L. VI_2. Nr. 10194.

[2] Abgeb. Montfaucon III. pl. 154 p. 266. Winkelmann, Mon. inediti II. Taf. 199, Text parte quarta. p. 260. Schreiber: Kulturhist. Bilderatlas I. Taf. XXXII_3. Daselbst auch noch zwei andere Gladiatorensteine. Die Inschrift C.J.L. VI_2. Nr. 10188.

[3] Dio Cassius. Epitome Xiphilini. lib. LXXVII. 6. ed. Dindorf. IV. p. 285.

Rolle, die der Familienverband für die Römer spielte, sind sie doch in der Minderzahl gegen jene, welche für Ehepaare oder ganze Familien gesetzt wurden und darum auch die Porträts mehrerer Personen enthalten. Auch diese Gruppenbildnisse wurden in Büstenform, als Halbfiguren und in ganzen stehenden Figuren angefertigt.

Die einfachste Form zeigen die in leichtem Relief gehaltenen Büsten, welche aus einem profilirten Rahmen herausblicken. Darunter befindet sich in einer ähnlichen Umfassung die Inschrift.[1] Sie erinnern daher an die im Hause aufgestellten Ahnenbilder, welche ja auch nur als Büsten in dem sie umgebenden Kästchen sichtbar waren.

Wo dagegen Halb- oder Ganzfiguren verwendet wurden, ist das Relief meist ein höheres, und zwei Arten der Anordnung waren besonders im Gebrauch, die sich beide aus der Herstellungstechnik erklären lassen. Die Bilder wurden nämlich so gefertigt, dass man den Grund rings um dieselben aus dem Steine aushölte, so dass die höchste Erhebung des Reliefs nicht über die ursprünglich glatte Fläche der Platte herausreichen konnte. Da aber diese Abarbeitung nicht bis an die Ränder reichte, so blieb an diesen stets ein Stück der früheren Oberfläche als Umrahmung stehen. Um nun diesem Rande eine passende Form zu geben, fand man zwei Wege. Entweder wurde die ganze Einfassung in die Form eines Rechteckes, ähnlich einem Thürrahmen gebracht, so dass, besonders wenn ein Giebel darüber ist, das Paar aus einem Portale herauszuschreiten scheint; oder man wendete auch hier die Nische an, die in diesem Falle natürlich verdoppelt werden musste; nur liess man die Trennung der beiden Nischen nicht ganz durchgehen, sondern deutete sie nur oben durch zwei runde Abschlüsse an.[2]

Die Gesichter sind an solchen Grabsteinen, die am Lech, Rheine und in Gallia Belgica häufig vorkommen, entschieden porträttreu. Oft tragen die Frauen ein Gefäss, die Männer dagegen «halten in der Linken eine geschwungene Beilaxt, welche mit der Form der fränkischen Francisca übereinstimmt und offenbar aus der römischen Ascia im Laufe des 4. Jahrhunderts n. Chr. hervorging».[3] Auffallend ist ferner bei den Männern die starke torques, die sie um den Hals

---

[1] Ein Beispiel bietet unter anderen: Hefner: Das röm. Bayern. München 1852. S. 233. Atlas Taf. I. 8.

[2] Beispiele für Halbfiguren: Hefner, Bayern. S. 232. Atlas Taf. III. 8. Für ganze Figuren Bonner Jahrb. 1884. Heft 77. S. 73 ff. Taf. VI u. VII. Mehlis nennt diese Nische fälschlich «baldachinartig».

[3] Mehlis im Bonner Jahrb. 1883. Heft 76. S. 228.

tragen, ähnlich den männlichen Figuren auf etruskischen Sarkophagen; die Frauen haben die in der Kaiserzeit beliebte Haartracht mit diademartig angeordneten Lockenreihen über der Stirne. Fast immer hat die Frau zur Rechten des Mannes ihren Platz. Regelmässig aber stehen die beiden Gatten ohne weitere Handlung nebeneinander, in starkem Gegensatz zu den griechischen Steinen, die schon in sehr frühen Zeiten rührende Familienscenen, besonders den Abschied zur Anschauung bringen.

Ausser Ehepaaren werden uns aber auch ganze Familien, d. h. Paare mit ihren jung oder unverheirathet gestorbenen Kindern vor Augen geführt; und unter diesen Familienbildern finden sich einige, welche eine sinnigere Composition aufweisen.

Die Eltern reichen sich die Hände und zwischen ihnen stehen ihre Kinder. Die Kinder halten oft Fruchtkörbchen oder andere Gefässe.[1]

Diese Darstellung erinnert an griechische Abschiedsscenen. Auch die Form der Steine ist hier oft eine andere, als die gewöhnlichen Grabplatten, und gemahnt in ihrer dreiseitigen oder obeliskartigen Gestalt mehr an cippi.

Auch diese Gattung fand man am Rheine vertreten.

«Ein allseitig mit Sculpturen gezierter Obelisk von rechteckigem Grundriss konnte bis zu einer Höhe von 2 m wieder aufgebaut werden. Auf der Vorderseite sind in natürlicher Grösse ein Mann, eine Frau und ein zwischen ihnen stehendes Kind dargestellt; das Ehepaar, mit toga und palla bekleidet, reicht sich die rechten Hände; mit der Linken hält der Mann eine mächtige Testamentrolle; . . . . . Auf der rechten Schmalseite sind die Beschäftigungen des Mannes dargestellt. Das obere Feld zeigt denselben zu Ross auf der Heimkehr von der Jagd, frohlockend hält er einen Hasen in der erhobenen Rechten; vor ihm schreitet ein Diener, einen Windhund an der Leine führend. Der Hund wendet seinen Kopf hinauf dem Hasen zu. Von dem unteren Felde ist nur ein in einen weiten Kapuzenmantel gekleideter Mann erhalten. Das obere Feld der linken Schmalseite zeigt uns das Toilettenzimmer der Hausherrin. Sie sitzt in einem geflochtenen Lehnsessel, ihre Füsse behaglich auf eine Fussbank stemmend, vier Sclavinnen sind um sie beschäftigt; die eine hinter ihr ordnet ihr das Haar, die zweite neben ihr trägt im Arm ein Oelfläschchen, die dritte und vierte stehen vor ihr und halten ihr einen grossen Bronze-

[1] z. B. Hefner: D. röm. Bayern. S. 326. Nr. 261. Taf. IV. 12.

spiegel und ein Henkelkännchen hin. Das untere Feld ist nicht erhalten. Die Rückseite des Monumentes ist nur mit Ornamenten geziert». [1]

In diesem Denkmale ist also neben dem Bildnisse auch die schon früher erwähnte genrehafte Darstellung aus dem Leben des Todten stark bemerkbar und bringt einen epischen Zug in dasselbe, den wir noch an manchen Grabsteinen und besonders an grösseren Grabbauten wiederfinden werden. Auch hiefür haben wir Vorbilder in etruskischer Kunst. In einer der tombe Gollini bei Orvieto sind z. B. alle vier Innenwände mit der Darstellung eines Fleischerladens mit allen Hantierungen des Fleischhackens und Abkochens bemalt.

Für diese Combination zweier verschiedener Darstellungsarten bietet auch der bei Mainz gefundene Grabstein des Schiffers Blussus[2] ein gutes Beispiel. Auf der Vorderseite sitzen auf einem biclinum der Schiffer und seine Frau. Zwischen beiden ist noch ihr Sohn Priscus sichtbar. Die Familie bietet ein Bild behäbiger Wohlhabenheit. Er hält einen Beutel in der Linken, sie erscheint reich geschmückt, hält eine Frucht in der Rechten, und auf dem Schoosse sitzt ihr Hündchen.

Die Rückseite des Steines wiederholt die unter dieser Scene angebrachte Inschrift, und darüber befindet sich unter zwei Festons ein Boot mit vier Personen besetzt, wodurch der schon inschriftlich «nauta» genannte Blussus auch im Bilde als Schiffer vorgeführt werden soll.

Ein schöner Familiengrabstein befindet sich im museo civico zu Bologna.[3] In einer Tempelarchitectur steht ein C. Cornelius mit seiner Gattin Fullonia und seiner Tochter Cornelia in lebensgrossen Figuren. Die beiden Frauen haben ihre Stelle links vom Manne angewiesen erhalten. Wir sehen die Testamentsrolle in der Hand des Cornelius, und sowohl er als die Frauen erheben die Rechte im Gestus der Rede. Im Giebel ist ein Opfer dargestellt.

In der Anordnung der Familienmitglieder sowohl diesen Steinen, als den früher genannten Ehepaardarstellungen verwandt ist ein, wahrscheinlich im 14. Jahrhundert am Stephansplatze zu Wien ge-

---

[1] Nach Bonner Jahrb. 1887. Heft 84. S. 258.

[2] Lindenschmit: Altertümer III. Heft IX. Taf. 3. Becker: Museum zu Mainz Nr. 232.

[3] C.J.L. XI_1. Nr. 753. Katalog Nr. im Museum 95. abgebildet Malvasia: Marmora Felsinea (Bononiae 1690) p. 57.

fundener Grabstein, der den Publius Titus Finitus mit seiner Frau Jucunda und einem Kinde in Brustbildern zeigt.[1]

Das Paar erscheint hier wieder in einer Doppelnische, in der Linken des Mannes liegt die sogenannte Testamentsrolle; alle drei Figuren halten die rechte Hand mit ausgestrecktem zweiten und dritten Finger vor die Brust. Es ist dies ein Gestus der in römischer Kunst Sprechen bedeutet, und sich in altchristlichen Werken sowohl in dieser Auffassung, als auch die Handlung des Segnens anzeigend, noch lange erhalten hat. Auf diesem Steine sollen die drei Personen offenbar als in lebhaftem Gespräche begriffen durch die Handhaltung bezeichnet werden. Unter dem Bilde läuft ein Fries hin, auf dem drei Windhunde abgebildet sind.

Dieser Typus leitet uns zu einem anderen über, welcher besonders für die Bilder zahlreicherer Familien verwendet wurde. Ich meine jene Grabsteine, auf welchen in einem friesartigen Streifen drei und mehr Porträts in Büstenform nebeneinander angebracht sind.

In diesen Gruppen schwindet jeder ideelle Bezug der einzelnen Bildnisse zu einander; in höchst nüchterner Weise wurde einfach Bild an Bild gesetzt.

An manchen Werken, die noch wirklich Grabsteine sind, ist die Anordnung noch eine erfreulichere, als bei anderen ganz ähnlichen, doch längeren Steinen, die aber als Architecturtheile Verwendung fanden, worüber wir später zu sprechen haben.

Noch recht innig ist die Scene eines Steines von Stadtbergen bei Augsburg.[2]

Er zeigt ein römisches Ehepaar in Halbfigur, zwischen ihnen den Sohn, zu dem sich die Mutter etwas hinabneigt, und auf dessen Schultern beide Eltern ihre Hände legen.

In der Mitte eines Regensburger Steines mit vier Figuren[3] findet sich das Motiv des gegenseitigen Zueinanderneigens bei den mittleren Figuren wieder; wogegen auf dem Denkmale, das eine gewisse Tulia (sic) ihrem Manne und ihren beiden Söhnen setzte, sowohl diese drei als auch Tulia selbst wohl scheinbar recht porträtähnlich aber ganz geistlos in Büsten einfach neben einander dargestellt erscheinen.[4]

---

[1] Kenner in: Geschichte der Stadt Wien (Wien 1897). I. Taf. VII. 1. S. 125.

[2] Hefner: Das röm. Bayern. S. 327, Nr. 268. Atlas Taf. IV. 1.

[3] Hefner: S. 153, Nr. CLXXIII. Atlas Taf. II. 28.

[4] Hefner: S. 203, Nr. CCXLVI. Atlas Taf. II. 37.

Wenn aber, was häufig vorkam, mehr als vier Personen im Bilde anzubringen waren, ordnete man sie, um die Reihe nicht zu lang zu machen, in zwei Streifen untereinander.

Ein Beispiel giebt der Grabstein des Veteran Baebius,[1] auf welchem in zwei Reihen je drei Personen abgebildet sind; oben Baebius mit seiner Frau und einem Sohne; unten sind ein Sabinus mit seiner Frau Baebia und einer Tochter gleichen Namens abgebildet. Diese jüngere Baebia hat den Stein für beide Familien, die jedenfalls in verwandtschaftlichem Verhältnisse zu einander standen, setzen lassen. Die technische Behandlung ist bei allen eine sehr mindere, so dass es zweifelhaft ist, ob die äusserst hässlichen Gesichtszüge auf Naturwahrheit beruhen.

Des Oefteren aber brachte man auch auf schmalen, doch hohen Steinen jedes Bildnis für sich in einem einfachen viereckigen Rahmen an, und setzte eines unter das andere; meist so, dass oben die Eltern sind, darunter dann die übrigen Familienmitglieder folgen. Zwischen die einzelnen Bilder wurden die Namen der Dargestellten gesetzt. Doch auch zu je zweien wurden die Büsten mit einem Rahmen umgeben, wie z. B. auf dem Steine des L. Alennius und seiner Angehörigen im Museum zu Bologna. In dem oberen Felde sehen wir Alennius mit seiner Gattin, im mittleren deren zwei Söhne und im untersten ihre beiden Töchter.

Auffallend ist es, dass an diesem Denkmale die Frau zur Linken des Mannes ist, während sie in der Regel ihren Platz zur Rechten desselben erhält, wie überhaupt in der Anordnung auf den Rang in der Familie immer Rücksicht genommen wurde. Auch Töchter und Söhne wurden zur Linken des Vaters oder der Mutter dargestellt.[2]

Natürlich sind neben diesen Steinen für mehrere Personen auch solche für einzelne zu finden.

Mehrmals kommen Frauenbildnisse alleine vor, so z. B. auf dem Denkmale der Pacatia Florentia, das die Mutter ihrer verstorbenen Tochter bei Köln setzen liess, und auf dem die Todte in einer Nische in faltenreichem Gewande abgebildet ist,[3] ähnlich wie auf einem Steine bei Bologna eine reich bekleidete Frau alleine erblickt wird.[4]

---

[1] Bonner Jahrb. 1882. Heft 72. S. 59—68. Taf. II.

[2] Beispiele für die verschiedene Anordnung der Familienmitglieder neben einander, darunter auch für die Frau links vom Manne giebt H. Düntzer in Bonner Jahrb. LXXII. S. 65 f.

[3] Bonner Jahrb. 1887. Heft 84. S. 237.

[4] C.J.L. XI. 1. Nr. 761.

Sogar für kleine Kinder wurden bisweilen eigene Grabsteine gesetzt, und deren Bildnis in einem Medaillon angebracht.[1]

Wenn Männer alleine porträtirt wurden, war es sehr beliebt, sie in ihrem Berufe zu zeigen, damit der Beschauer sofort wisse, wer und was der Bestattete im Leben gewesen. Es finden sich in dieser Gattung alle möglichen Gewerbe in Brustbildern oder ganzen Figuren; der Kaufmann mit der Wage in der Hand,[2] oder der Fleischer in einem und demselben Felde einmal gross in wahrheitsgetreuem Porträt als Büste und dann kleiner in der Werkstatt in ganzer Figur dargestellt, eben im Begriffe, einen Schweinsschädel zu spalten.[3] Wir beobachten den Bildhauer, wie er die letzte Hand an ein bestelltes Grabporträt legt,[4] und sehen den Goldschmied in seiner Werkstätte Gold zu dünnen Plättchen schlagen.[5] Ausführlich wird der Laden eines Messerschmiedes mit seinem ganzen Inhalt und dem Besitzer hinter dem Ladentische im Begriffe etwas zu verkaufen gezeigt;[6] und einen Zimmermann sehen wir im Brustbilde mit der Hacke in der Rechten, dem Massstabe in der Linken.[7] Auch der Walker und der Tuchscheerer erscheinen auf Grabreliefs inmitten ihrer Thätigkeit.[8]

Diese Sitte, den Mann in Ausübung seines Berufes zu zeigen, führte bald dahin, dass das Porträt in derlei Werken zur Nebensache wurde, die Scene aus dem Leben dagegen zur Hauptsache, so dass wir dann nicht mehr ein leibliches Bild des Mannes vor uns haben, sondern uns gleichsam eine Episode seines Lebens oder seine Hauptbeschäftigung in demselben gezeigt wird.

Flüchtig bemerkten wir diese Darstellungsart schon bei dem Monumente des Blussus, hier ist aber doch auf einer Seite noch das Bildnis von ihm und seiner Familie gegeben.

Weitere Beispiele für die Verbindung des Porträts mit einer Scene aus dem Leben geben u. a. der eben erwähnte Grabstein eines Fleischers, und der ravennatische Stein eines Schiffbauers P. Longi-

---

1 Bonner Jahrb. 1891. Heft 90. S. 198.
2 Schreiber: Kulturhist. Bilderatlas LX. 10.
3 Ebenda LXVII. 14.
4 Ebenda LXIX. 4.
5 Ebenda LXIX. 7 und LXX. 4.
6 Ebenda LXXI. 3.
7 Ebenda LXXIV. 9.
8 Ebenda LXXV. 4 und 13. Ich habe diese Gruppe nur nach Schreiber citirt, da hier mehrere gute Beispiele vereinigt sind, und daher das Nachschlagen erleichtert wird.

dienus.[1] Zu oberst in einer Nische sind sein und seiner Gattin Bildnisse, darunter die von zwei Freigelassenen ebenfalls in einer Nische, und zu unterst sehen wir den Longidienus selbst an einem Schiffe, das schon fast vollendet ist, arbeiten.

Ein ausführlicheres Beispiel giebt ein Grabstein des Neapler Museum (Nr. 6575.)[2] Auf diesem wird in figurenreicher Composition eine ganze Klempnerwerkstatt mit allen nöthigen Hantierungen und der gesammten Einrichtung zur Anschauung gebracht. Besonders gern wurden Hirten die Heerden weidend dargestellt. So wurde z. B. ein pecuarius Namens Jucundus, der in diesem Falle wohl den Viehhandel im Grossen betrieb, von einem Sclaven, der sich selbst dann in den Rhein stürzte, ermordet, was dem vorübergehenden Wanderer in langer metrischer Inschrift mitgetheilt wird. Unter diesem Gedichte ist ein Reliefbild, das eine Heerde von fünf Schafen zwischen zwei Bäumen sammt dem Hirten und seinem Hunde darstellt.[3]

Eine verwandte Darstellung zeigen ein Bruchstück aus Deutz und ein anderer Stein von Mainz, woselbst zur Rechten einer das Bildfeld theilenden Säule ein Hirte auf einem Felsen sitzt und zwei unter einem Baume weidende Schafe betreut, während auf der anderen Seite ein dem Hirten sehr ähnlicher Fischer eben einen Fisch an der Angel aus dem Wasser zieht.[4]

Auf doppelte Berufsbeschäftigung scheinen zwei zu einem Grabe gehörige Grabsteine hinzuweisen, die jetzt im Bologneser Museum aufbewahrt werden. Auf dem einen lesen wir den Wunsch, dass das Grabmal unverletzt erhalten werde, in folgenden Worten:

SIC · TIBI · QVÁE · VOTIS
OPTAVERIS · OMNIA
CEDANT · STVDIOSE
LECTOR · NI · VELIS
TITVLVM · VIOLARE
MEVM

---

[1] Gruter, Corpus Inscr. (Amsterdam 1707) 640, 1. Jahn in Berichten der sächs. Ges. d. W. 1861. S. 334 und Taf. X. 2. In diesem Aufsatze sind auch mehrere andere der erwähnten Steine besprochen.

[2] Schreiber LXXII. 2.

[3] Bonner Jahrb. Heft 72. S. 137 und Heft 74. S. 24 ff. Taf. I.

[4] S. über beide Steine Bonn. Jahrb. Heft 74. S. 30 f. und Taf. II. 1. Freilich erscheint die Bestimmung dieser beiden Denkmale als Grabreliefs, weil nicht die ganzen Steine erhalten sind, nicht ganz sicher.

Darunter steht in flachen Relief ein Hirte mit dem Hunde bei sechs Thieren, die jedenfalls Schafe sein sollen. An der anderen Schmalseite des Grabes befand sich der zweite Stein mit der Inschrift:

EX · TERNIS · NATVS · TER[1]
RIS · MONIMENTA · LOCA
VI · É PARVO · NOBIS
QVOD LABOR · ARTE
DEDIT · PATRONO
ET · VNA CONIVGI · FECI
MEAE

Unter diesen Worten steht ein Bottich auf drei Füssen, der bis zum Rande mit etwas gefüllt ist, woraus ein Handgriff hervorsieht. Ich möchte diesen Bottich als einen Behälter für Korn oder Mehl ansehen, und den Handgriff für den Stiel einer Schaufel, um aus dem Inhalte zu schöpfen. Ich schliesse dies aus der Analogie auf einem vatikanischen Sarkophagrelief.[2] woselbst auf der einen Seite eine Mühle zu sehen ist, auf der anderen verschiedenes kleinere Geräth des Müllers, wie Körbe und Siebe und darunter zwei ganz gleiche Bottiche.

Wir erfahren, dass ein Freigelassener seinem Patrone und zugleich seiner eigenen Gemahlin dieses Monument setzte und zwar aus den Mitteln, die er durch seine Arbeit gewann. Da nun auf dem einen Steine eine Weidescene, auf dem anderen der Bottich dargestellt ist, so scheint dieser Mann sowohl Viehzucht als Ackerbau getrieben zu haben.

Leider erfahren wir seinen Namen aus keiner der beiden Inschriften, es muss also zu mindest noch ein dritter Stein an einer Langseite dazu gehört haben, der über den Namen und die sonstigen Verhältnisse Auskunft gab.

Wir haben somit in diesem Denkmale zugleich auch ein Beispiel für die Verwendung mehrerer Grabsteine zu einem einzigen Grabe.

Dem Gebrauche, statt des Porträts eine bildliche Lebensbe schreibung zu geben, werden wir auch an Grabgebäuden und Sarkophagen wieder begegnen.

---

[1] Die Schreibung EX·TERNIS ist so mit dem Punkte im Originale, und beruht wohl auf einem Fehler des Steinmetzen, da sicher externis (im Auslande) zu lesen ist.

[2] Schreiber, Atlas LXVII. 10.

Eine andere merkwürdige Bildgattung, die sich zuweilen auf Grabsteinen findet, ist die, dass statt des Bildnisses eine auf den Namen bezügliche Darstellung, also gleichsam ein bildliches Wortspiel erscheint. So wurde auf dem Denkmale eines gewissen Tiberius Octavius Diadumenus eine Nachbildung in Relief von dem bekannten Diadumenos des Polyklet gegeben, und auf dem Steine des Titus Statilius Aper erblicken wir hinter der stehenden Gestalt des Todten einen liegenden todten Eber.[1]

Eine ganz eigenartige und sehr interessante Gruppe von Grabsteinen haben wir noch zu betrachten, nämlich die aus dem römischen Africa.

Auf diesen sehr barbarisch ausgeführten Platten, welche wohl nur zum Theil Grabsteine, zum anderen Theile Votivsteine an punische Gottheiten sind, findet sich sehr häufig ein uraltes orientalisches Zeichen, das aus der Schematisierung der menschlichen Figur entstanden ist und schon in den ältesten Culten eine grosse Rolle spielt. In der ägyptischen Hieroglyphenschrift wurde es zum Zeichen des Lebens, im assyrischen und phönikischen Culte wurde es vielfach verwendet, und weiters finden wir es im ägäischen Gebiete, in Etrurien und dann weiter im Norden bis in den Hallstätter Culturkreis.[2]

In den letzteren Gebieten fand es besonders als Zauberschmuck aus kleinen Metallplättchen gefertigt eine reiche Verwendung.

In dem semitisch-punischen Culte hat sich diese Form als ein heiliges Zeichen, oder Abbild einer Gottheit, der Tanit offenbar bis in sehr späte Zeiten erhalten. Wir finden es auf Votivsteinen aus einem römischen Heiligthum des Saturn zu Thignica.[3] Hier haben wir es nicht mit Grabsteinen, aber doch mit einer verwandten Art zu thun. Diese Bilder sind nämlich Weihgeschenke der neu in dies Heiligthum aufgenommenen Priester.

Oft ist der Priester selbst ein Opfer darbringend abgebildet, zuweilen sieht man sein Brustbild, manchmal ist nur etwas auf den Cult Bezügliches dargestellt, darunter auch das erwähnte Zeichen, in dem ein Stier steht. Also auch hier kommt das Porträt überhaupt vor.

Eine andere Gruppe von Steinen aber, die im Cataloge von

---

1 Helbig, Führer I². Nr. 134 und 431. Vielleicht gehört auch in diese Gruppe eine Platte der Mannheimer Alterthumssammlung mit einer Reliefnachbildung des Hermes von Praxiteles.

2 Vergl. Hörnes, Urgesch. d. Kunst. S. 440 ff.

3 Catalogue du Musée Alaoui. Paris 1897. S. 61. Nr. 113—650. Pl. XVII. 116.

Alaoui auch[1] Votive genannt werden, scheinen mir eher Grabsteine zu sein, und auch der Verfasser des Cataloges zweifelt, ob unter den abgebildeten Figuren ein Gott oder der Weihende zu verstehen sei. Mir scheint es auf jeden Fall festzustehen, dass die in der Mitte stehende Gestalt einen wirklichen Menschen darstellen soll, da die in der sehr phantastischen Architectur vielfach vorkommenden Gottheiten viel schematischer aufgefasst sind. Ich weiss nicht, ob ich zu weit gehe, wenn ich annehme, dass die realistischeren Figuren eben darum als menschlich anzusehen sind, während die transcendentalen Gottheiten aus demselben Grunde schematischer behandelt wurden.

Mehrere dieser Grab- oder Votivsteine sind nun dadurch höchst merkwürdig, dass sie dieses alte heilige Zeichen besitzen, dem aber in der Mitte eine grössere menschliche Büste aufsitzt, so dass ein natürlicher Kopf und das schematische Zeichen der Figur mit einander verschmolzen werden.[2] Manchmal kommt es auch vor, dass über dem Zeichen statt des Kopfes eine halbe oder ganze Gestalt in einer Nische angebracht ist.[3] Andere sichere Grabsteine aus Africa zeigen eine der schon früher erwähnten gewöhnlichen Anordnungen,[4] wobei auch das Todtenmahl häufig vorkommt;[5] die meisten sind jedoch sehr roh und plump gearbeitet und es finden sich nur wenige Ausnahmen besserer Technik. Sehr oft sind in der Umrahmung auch noch andere heilige Zeichen orientalisch-semitischer Abstammung angebracht. Auf dem Denkmale einer Frau ist diese selbst in Anlehnung an uralte Darstellungstypen mütterlicher Gottheiten abgebildet, indem sie nämlich mit beiden Armen ein Kind vor sich hinhält.[6]

In diesem letzten Steine sehen wir ebenso wie an denen mit dem schematischen Zeichen ein Weiterleben und Wiederbenützen von Formen und Vorstellungen, die sich lange früher schon in prähistorischen Zeiten entwickelt haben.

In Pompei war auch eine diesem Orte besonders eigenthümliche, sehr auffallende Art von Cippen in Gebrauch.

Bei mehreren Grabanlagen fanden sich Steine in Büstenform;

---

[1] Alaoui S. 62. Nr. 741—752. Pl. XVIII und XIX.
[2] Alaoui Pl. XXII. 829 und 838. XX. 765.
[3] Alaoui Pl. XXI. 785, 788, 790. Figur unter dem Zeichen XX. 766 u. 769.
[4] Alaoui Pl. XXII. 856 und 862. XXIII. 864, 871. XXIV, 888, 890, 897, 898, 903.
[5] Alaoui Pl. XXIII. 873—876; XXIV. 877.
[6] Alaoui XXIV. 882.

doch nur die Rückseite ist als Hinterkopf mit Angabe der Haartracht genau durchgeführt, die Vorderseite zeigt kein Gesicht, sondern ist ganz als Fläche bearbeitet, und auf dieser Fläche steht entweder an Stelle des Gesichtes oder knapp darunter die Inschrift.

Der bekannteste Hermencippus dieser Gattung ist der mit der Inschrift: Junoni Tyches Juliae Augustae Vener.[1] Er war demnach der Juno einer Julia Augusta geweiht. Der Name Juno in dieser Verbindung bedeutet aber den Genius der Frau.[2] Weil aber die Seelen der Verstorbenen selbst für die genii gehalten wurden, war der Gedanke einer Weihung an den Genius in Gestalt des Bildnisses ein sehr natürlicher. Auffällig bleibt nur die Sitte, diese cippi ohne Gesicht darzustellen, während die Form des Hinterhauptes genau durchgeführt wurde.

In anderen Gegenden kommen solche cippi wohl auch vor, doch zeigen diese dann auch das wirkliche Porträt, wofür ein zu Wien gefundener Stein ein gutes Beispiel bietet.[3]

Dieser Hermencippus hat die Inschrift Juno Florae Scaptinae. Aus dem Nominativ scheint mir hervorzugehen, dass hier nicht nur eine Weihung an die Juno vorliegt, sondern dass mit den Porträtzügen der Flora Scaptina nicht so sehr diese selbst, als vielmehr ihre Juno, die Seele dargestellt werden sollte. Dies wäre dann ein Beweis, dass in diesem Falle man sich die Todte im Jenseits ebenso wie im irdischen Leben vorstellte.

Doch nicht nur auf einzelnen Steinen, die das äussere Merkzeichen eines Grabes waren, wurden Porträts angebracht, auch auf reicheren Grabanlagen, die mit grösserer Architectur versehen waren, erscheinen in Relief entweder Bildnisse, oder Darstellungen aus dem Leben, oder endlich beide vereinigt. In noch bedeutenderen architectonischen Anlagen traten dann auch Statuen in Rundplastik auf.

Sehr oft ist der ganze Aufbau nur eine Scheinarchitectur, da er kein zugängliches Gemach besitzt, sondern ähnlich einem vergrösserten Grabsteine über dem Grabe aufsteht, wobei natürlich die Plattenform verloren geht, und das Ganze eine mehr oder weniger cubische Gestalt

---

[1] Abgeb. Overbeck, Pompei S. 421. Schreiber, Atlas XCIX. 2 und 3. Die Inschrift Mommsen N. Rhein. Mus. V. S. 462. Vergl. Guhl u. Koner: Leben der Griechen u. Römer.[6] S. 592.

[2] Roscher s. v. genius.

[3] Weisshäupel in den arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang XIII. Heft 2. S. 175—178. Daselbst sind auch viele andere Junoinschriften angeführt.

erhält. Zu dieser Art gehört das bekannte Denkmal des Bäckers Eurysaces vor Porta Maggiore zu Rom.[1] Die Grundrissform dieses Gebäudes war durch die Lage an zwei Strassen bedingt und bildet daher ein Trapezoid. Der Aufbau selbst ist höchst merkwürdig. Der Bäckermeister stolz auf sein Handwerk, das ihm wohl auch zu Reichthum und Ansehen verholfen hatte, liess die Architectur so anordnen, als sei sie aus lauter Getreidegefässen und Tonnen errichtet worden. Im unteren Theile stehen diese in Stein nachgeahmten Gefässe wie Säulen aufrecht, auf diesen ruht ein Inschriftstreifen über dem sich ein oberer Aufbau erhebt, der von horizontal gelegten Tonnen gebildet wird. Den oberen Abschluss bildet ein Fries, an dem in Relief die ganze Brotbereitung vom Mahlen des Kornes an und dem Teigkneten bis zum Abwiegen des fertigen Gebäckes dargestellt erscheint. Auf der anderen Seite aber waren auch die Bildnisse des Eurysaces und seiner Frau Antistia in einer Nische, wie aus einem Thore heraustretend angebracht.

Soweit ging aber dieser Mann in der Ehrung seines Handwerkes, dass er sogar seine Frau, und demnach wahrscheinlich auch sich selbst, in einen Sarkophag legen liess, der die Gestalt einer Brotkiste aufweist und in der Inschrift auch besonders als «panarium» bezeichnet wird.

Derartige grosse Grabbauten kamen überall vor, wo sich Römer niedergelassen hatten, und vom Rheine stammen einige recht interessante Beispiele.[2]

Von einem solchen Monumente ist uns nur die Vorderseite mit den über lebensgrossen Figuren eines Mannes, der inschriftlich «negotiator» genannt wird, und seiner Frau erhalten. Von Begräbnissen anderer Kaufleute scheinen mehrere mit Relief versehene Baublöcke und Friese zu stammen; die in Verbindung mit Scenen aus dem Leben das Porträt in der bekannten Darstellung eines Todten- oder Familienmahles, das hier sehr ausführlich in der Composition ist, zeigen. Die Bilder des Kaufmannlebens sind für den Culturhistoriker besonders interessant. Wir sehen den Kaufmann das Geld zählen, das ihm in Säcken gebracht wird; ein anderer schreibt die Summen auf Tafeln auf. Ein Kaufmann im Schurzfelle wiegt Waaren ab, und auf einem Schiffe sehen wir Weinfässer verladen. Zu einem Grabgebäude

---

[1] Annali 1838. S. 219 ff. tav. d'agg. J, L, M, N. Mon. d. Ist. II. tav. 58. Braun: Ruinen und Museen Roms. S. 74. Zuletzt Petersen: Vom alten Rom. S. 98. Abbildungen S. 95 und 103.

[2] Bonner Jahrb. 1887. Heft 84. S. 258 ff.

bei Trier gehörten Schranken, die Schiffe darstellen, auf welchen neben der Schiffsmannschaft auch noch die aus Weinfässern bestehende Ladung deutlich plastisch wiedergegeben ist.[1] Auch andere schöne Beispiele solcher Bauten besitzt das Museum zu Trier.

So taucht gerade an Grabsteinen und Grabbauten die ganze Cultur, die unter der Römerherrschaft in deutschen Landen blühte, wieder klar im Bilde auf und giebt uns von dem Leben und Treiben in den ersten vier nachchristlichen Jahrhunderten deutlicher Kunde, als wie wir je aus der schriftlichen Ueberlieferung gewinnen könnten.

Eine häufig benutzte Form der Grabanlage war die, dass die überirdisch erbaute Bestattungskammer in einem von einer Mauer umgebenen Hofe steht, in den man zuerst durch ein besonderes Thor eintreten musste. Diese Anlage erinnert an das in Griechenland übliche Heroon und bot verschiedene Möglichkeiten Bildnisse anzubringen.

Die vorhin erwähnten pompeianischen Hermencippen standen im Hofe derartiger Familienbegräbnisse,[2] und Pompei bietet uns noch gut erhaltene Beispiele anderer Porträtverwendung. An dem Grabmale der Naevoleia Tyche[3] ist der obere Aufsatz auf das Grabgebäude ähnlich den Grabsteinen, aber viel reicher mit Relief verziert. Die Schriftfläche wird von einem schön durchgeführten Pflanzenornamente umrahmt; in der Mitte der oberen Rahmenleiste befindet sich das Brustbild der Naevoleia, unter der Inschrift erblickt man eine Opferscene.

Reliefs mit Bildern des menschlichen Lebens oder mit mythologischen Scenen sind überhaupt bei diesen kleineren Gebäuden an Friesen, Pfeilern und anderen Architecturgliedern häufig.

In solchen, einem heiligen Bezirke nachgeahmten Bestattungsstellen fanden auch die den Wachsmasken der Ahnen nachgebildeten Porträts entweder in der Kammer oder in dem Vorhofe auf Postamenten ihren Platz.

Die Wachsmasken waren im Atrium wohl jede für sich in einer kleinen aedicula, aus der die Büste herauszublicken schien, aufgestellt. Diese aedicula wurde dann sammt dem Bildnisse in Stein nachgemacht, um so als cippus bei der Grabanlage zu dienen. Mehrere

---

[1] Jetzt im Museum zu Trier.

[2] Overbeck, Pompei[4]. S. 408. Fig. 204 und S. 416. Fig. 215.

[3] Pompei. S. 413 f. Fig. 211 und 212.

Exemplare dieser Gattung besitzt unter anderen das Lateranmuseum.[1] Doch wurden auch mehrere Büsten in einem langen, friesartigen Streifen von einem Rahmen umgeben dargestellt, ähnlich den Grabsteinen für mehrere Personen. Diese Art von Bildnissteinen scheint als Bausteine benützt worden zu sein, und sie haben wohl als oberer Thürabschluss entweder in dem Bestattungsraume oder an seiner Aussenwand gedient. In Rom sind noch viele derartige Steine in Häusern vermauert erhalten, einer z. B. ist am Theater des Pompeius nicht weit vom Porticus Octaviae zu sehen. In Palmyra in Syrien haben wir ein Grabmal, in dem diese Büsten sich noch an Ort und Stelle befinden.

Dieses Grab hat die Gestalt eines hohen Thurmes, in dessen Innern in mehreren Stockwerken loculi für Bestattungen angebracht sind. Gegenüber der Eingangsthüre erblickt man an der Rückwand zwei solche Streifen mit je fünf Büsten und darüber in Relief einen liegenden Mann in ganzer Gestalt.[2] Als Grabmal ist dieses Gebäude trotz seiner thurmartigen Form schon von aussen kenntlich, denn unter einem rundbogigen Fenster des ersten Stockes springt eine Console vor, auf welcher ebenfalls die Gestalt eines Todten, den Kopf auf ein Kissen gestützt, gelagert ist,[3] und im Innern finden wir sogar an einer cassetirten Decke zwei grosse Felder freigelassen, in welche je ein Brustbildnis als Füllung eingelassen wurde.[4]

Wir haben also hier ein Beispiel, wie in der Architectur das Porträt auch an die Aussenseite versetzt wird, und aus Asien kenne ich noch ein zweites Beispiel von Petra. Bei dieser nabatheischen Stadt haben sich mehrere Gräber aus römischer Zeit erhalten, deren Gemächer aus Felsen gehölt sind und nach aussen grosse aus dem lebenden Stein gehauene Fassaden in oft merkwürdig baroccen Formen mit gebrochenen Giebeln und dergleichen mehr zeigen.

Bei dem einen derselben, das auch eine lateinische Inschrift aus der Zeit des Hadrian oder Antoninus Pius aufweist, befindet sich über dem Thor in einem Halbbogen eine Reliefbüste, die offenbar ein Porträt ist.[5]

---

[1] Vergl. Benndorf-Schöne: Bildwerke des lateranensischen Museums. Nr. 343 und 345; 535 und 567; Mon. dell. Ist. V. tav. 7; Helbig, Führer I². Nr. 694 und 695.

[2] Wood, The ruins of Palmyra. London 1753. Tab. 57.

[3] Wood, Palmyra Tab. 56.

[4] Ebenda Tab. 55.

[5] Feydeau. Hist. des us. fun. S. 178 und 179.

Doch nicht nur in Relief wurde das Bildnis des Todten gezeigt, in späterer Zeit benutzte man auch ganze Statuen in Rundplastik.

Auf dem Grabbaue des L. Ceius Labeo zu Pompei standen die Statuen von ihm und seiner Frau, welche jetzt im Museum von Neapel zu sehen sind.[1] Aus Pompei stammen noch mehrere andere Statuen, die zu Bestattungsplätzen gehörten, und theils auf der Architectur standen, theils in dem Vorhofe oder zwischen Säulengängen aufgestellt waren.

Auch in Deutschland wurden Reste solcher Grabanlagen gefunden. Bei Bonn im Bezirke Heuzigerbusch entdeckte man die Substructionen von «einem 6 m 30 langen, 5 m breiten Plateau, welches eine 1 m 64 hohe Sandsteinmauer auf drei Seiten umgab, während die vordere, dem Flusse zugekehrte Seite offen gelassen war. In der Mitte dieses Plateau's haben offenbar auf Postamenten vier Figuren gestanden, von denen Reste auf uns gekommen sind».[2] Von diesen Figuren sind erhalten die Statue eines Mannes ohne Kopf, ferner die Köpfe eines Jünglings und zweier Frauen.

Es ist wohl selbstverständlich, dass die prächtigen und oft ungeheuer grossen Grabstätten der römischen Kaiser und sonstiger Vornehmen zu Rom dieses hervorragenden Schmuckes, welchen Statuen boten, nicht entbehrten, und für das Mausoleum des Augustus ist uns eine Statue dieses Kaisers, welche die oberste Bekrönung des ganzen gewaltigen Baues bildete, sowie auch Statuen von anderen berühmten Männern und Frauen, die in der Nähe aufgestellt waren, litterarisch durch Strabo bezeugt. In seiner Beschreibung des campus Martius sagt dieser Schriftsteller:[3] ἱεροπρεπέστατον νομίσαντες τοῦτον τὸν τόπον καὶ τὰ τῶν ἐπιφανεστάτων μνήματα ἐνταῦθα κατεσκεύασαν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. ἀξιολογώτατον δὲ τὸ Μαυσώλειον καλούμενον, ἐπὶ κρηπῖδος ὑψελῆς λευκολίθου πρὸς τῷ ποταμῷ χῶμα μέγα, ἄχρι κορυφῆς τοῖς ἀειθαλέσι τῶν δένδρων συνηφερές· ἐπ' ἄκρῳ μὲν οὖν εἰκών ἐστι χαλκῆ τοῦ Σεβαστοῦ Καίσαρος, ὑπὸ δὲ τῷ χώματι θῆκαί εἰσιν αὐτοῦ καὶ τῶν συγγενῶν καὶ οἰκείων, ὄπισθεν δὲ μέγα ἄλσος περιπάτους θαυμαστοὺς ἔχον.

Doch nicht nur die Statuen werden durch die Stelle bewiesen, auch noch ein anderer wichtiger Umstand erhellt daraus, nämlich dass auf diesen grossen Rundbauten sich wirklich oben ein Erdkegel mit Gartenanlagen befand.

---

[1] Guhl und Koner: Leben der Gr. u. R.[6] S. 593; Overbeck, Pompei[4] S. 409.

[2] Bonner Jahrb. 1880. Heft 69. S. 25.

[3] Strabo V. 3. 8. p. 236. C.

Ein höchst wichtiges Denkmal bleibt mir noch zu besprechen, da es mannigfaltige Verwendung des Porträts in der Architectur zeigt; ich meine das Grabmal der Haterier, dessen Ueberreste jetzt im Museum des Lateran zu sehen sind. [1]

Die Reliefs dieses Monumentes geben uns ein deutliches Bild der römischen Bestattung von der Aufbahrung der Leiche angefangen, über den Weg durch die Sacra via bis zur Beisetzung in dem Grabgebäude, und in dieser Reihenfolge wollen wir auch die daselbst angebrachten Bildnisse betrachten.

Das erste Relief enthält die collocatio oder feierliche Aufbahrung einer Frau. Der Leichnam der offenbar die Porträtzüge einer Hateria trägt, liegt auf dem Todtenbette. Zwei Klageweiber und ein Mann mit einer Guirlande stehen hinter dem Bette, und auch bei den übrigen Personen können wir die Bezüge zur feierlichen Handlung im Sterbehause erkennen. Die nächste Platte zeigt die heilige Strasse, auf der sich der Zug nach dem Forum und zur Bestattung begab. Der Leichenzug selbst ist nicht dargestellt, daher fehlt natürlich hier jedes Porträt. Umsomehr erblicken wir aber auf dem dritten Relief mit der Beisetzung der Leiche in dem Grabmale.

Zuerst fällt uns hier ein zweigeschossiges, tempelähnliches Gebäude auf. Wir haben in diesem Baue das Grabmal selbst zu erblicken. Allgemein ist die Erklärung angenommen, dass das Erdgeschoss die eigentliche Grabkammer sei; der erste Stock dagegen, zu dem man auf einer grossen Freitreppe emporsteigt, ist demgemäss ein tempelartiger Raum, in welchem Todtenfeierlichkeiten abgehalten wurden. An der Treppenwange befindet sich noch ein eigenthümlicher kleiner Bau, der allgemein als Ventilationsvorrichtung aufgefasst wird, um frische Luft in die Grabkammer zu leiten. Darüber sitzt ein Altar auf, der nicht hier zu denken ist, sondern seinen eigentlichen Platz in der Axe des Tempels vor der Treppe gehabt haben muss, und nur durch das Bestreben des Künstlers, Alles zu zeigen, von diesem willkürlich hieher versetzt wurde. An diesem Baue sehen wir zweierlei Verwendung des Porträts. Im Giebel des Tempels befindet

---

[1] Litteratur über das Haterierdenkmal: Brunn: I monumenti degli Aterii. Rom 1850. Bull. dell. Ist. 1848. p. 97 ff. Kunstblatt 1849. p. 31. Brunn in Annali 1849. p. 363 ff. tav. d'agg. M e N. Mon. dell. Ist. V. tav. VI—VIII. Braun: Ruinen und Museen Roms. S. 742 ff. Benndorf-Schöne: Bildwerke des lateranensischen Museums. Nr. 293, 318 [b], 336—338, 341, 343—345, (346?), 348, 350—352, 355, 358 und 359. Helbig: Führer I[2]. Nr. 691—696. Wickhoff: Wiener Genesis S. 30.

sich das Brustbild einer Hateria, die mit beiden Händen einen über den Kopf gelegten Schleier hält.

Auf der sehr reich mit allegorischen Reliefs gezierten Langseite erscheinen ganz oben zwischen den Pfeilern wieder drei Brustbilder von Haterierkindern, ein Knabe, ein Mädchen und ein wohl ganz junges Kind. Das Mädchen zwischen den beiden anderen befindet sich in einer Muschel; es ist dies eine etwas späte Form, die wohl aus einer Umbildung der Nische entstanden ist und dann auf Sarkophagen vielfach Verwendung fand. Die beiden anderen Bildnisse dagegen sind von einem Kranze umgeben.

Neben und über diesem Grabbaue befinden sich noch zwei andere Darstellungen sehr merkwürdiger Art, für welche bis jetzt noch keine befriedigende Erklärung gegeben ist, die aber gewiss in naher Beziehung zu dem Denkmale stehen müssen. Im Folgenden will ich versuchen, eine neue Deutung vorschlagsweise zu bringen.

Links vom Baue erblicken wir eine grosse Hebemaschine. An einem hohen Maste sind mehrere Flaschenzüge befestigt, die miteinander mit Seilen verbunden durch ein grosses Tretrad in Thätigkeit versetzt werden können. In dem Rade unterhalb der Maschine und oben auf dem Maste sind mehrere Personen mit der Bedienung dieser Vorrichtung beschäftigt. Was aber ihre Aufgabe hier ist, wird nicht gleich klar; denn da der Bau fertig dasteht, kann unmöglich angenommen werden, dass für ihn noch irgendwelche bedeutende Lasten gehoben werden sollen. Auf der rechten Seite verschwinden die Seile hinter dem Dache des Grabmales.

Ueber dem Dache ist, scheinbar auf diesem aufliegend, eine Architecturleiste sichtbar, an welcher Festons haltende Adler angebracht sind. Auf dieser Leiste aufruhend befindet sich links ein brennender Kandelaber und von da nach rechts hin eine Kline, auf welcher eine Frau ganz wie auf etruskischen Sarkophagen gelagert ist. Davor spielen drei Kinder und eine Frau wirft Räucherwerk in eine Opferflamme. Den Abschluss bildet eine tempelartige Architectur, in deren Thore eine nackte Frau, wohl eine Gottheit steht, und darüber sieht man drei nur skizzirte Masken.

Zu dem Grabmale kann diese ganze Darstellung unmöglich in dem Sinne gehören, wie es auf den ersten Blick scheint, denn als Aufsatz auf den Dachfirst ist sie viel zu gross und reicht auch noch viel zu weit rechts über das Gebäude hinaus. Ferner würde in diesem Falle der hinter der Kline angebrachte Vorhang gar nicht zu verstehen sein, da er frei in der Luft hängen müsste. Die ganze Anordnung

spricht also dafür, dass hier ein Reliefbild nachgeahmt sei, das doch unmöglich über dem Dache seinen Platz finden konnte. Nun aber ergiebt sich bei näherer Betrachtung noch ein merkwürdiger Umstand. Die Leiste verläuft nämlich nicht gerade, sondern ist zweimal ganz schwach gebrochen, offenbar um eine perspectivische Wirkung zu erzielen. Diese Brüche sind nun so, dass links eine kleine Schmalseite wahrzunehmen ist, rechts aber entspricht die Breite des Tempelchens mit den Masken wieder genau der Linie von dem einen Knick bis zum Schlusse der scheinbaren Leiste. Wir haben es hier also nicht mit einer einzigen reliefirten Platte zu thun, sondern in freilich recht mangelhafter Perspective sehen wir drei senkrechte Bildflächen, die auf einer gemeinsamen viereckigen Grundfläche aufsitzen, wobei die vierte Seite natürlich unsichtbar bleibt. Genau dieser Auffassung entsprechen die Festons haltenden Adler. In der Mitte der Langseite sehen wir zwei dieser Vögel mit ausgebreiteten Schwingen und einander zugewandten Köpfen. Die beiden anderen rechts und links von ihnen kommen mit ihren Köpfen genau unter die Einknickungen der Linie und sind daher nur noch zur Hälfte an der Langseite zu denken, mit der anderen Hälfte greifen sie auf die Schmalseite über und bilden dann die Ecken der Grundfläche. Ebenso gehört dann der letzte Adler rechts nur halb der rechten Schmalseite, halb dagegen der unsichtbaren zweiten Langseite an, und dies scheint mir, freilich recht ungeschickt, der verkürzte eine Flügel dieses Vogels anzudeuten.

Fassen wir nun Alles, was wir hier gesehen haben, zu einem klaren Bilde zusammen, so gewinnen wir folgende Anschauung des dargestellten Gegenstandes.

Auf einer viereckigen Basis, deren Ecken von vier Adlern gebildet werden, und die auf den Langseiten noch je zwei Adler als Schmuck zeigt, erheben sich drei mit Relief bedeckte an einander stossende Platten, zu denen eine vierte zu ergänzen ist. Auf der Platte der Langseite sehen wir die Darstellung der Frau auf der Kline, auf der einen Schmalseite das tempelartige Gebäude, von der linken Schmalseite können wir nur den Kandelaber sehen, der ähnlich den Adlern die Ecke, wo zwei Seiten einander berühren, bildet. Er ist also in Relief halb auf der Langseite, halb auf der schmalen Fläche, und auf der nicht sichtbaren Ecke wird ihm ein zweiter Kandelaber entsprochen haben. So erhalten wir also einen viereckigen, skulpirten Kasten, der in Verbindung mit dem Grabbaue und nach den uns schon geläufigen Bildern nur ein Sarkophag sein kann.

Sind wir einmal zu dieser Ansicht gekommen, so braucht uns

sein scheinbarer Platz über dem Dache nicht mehr zu stören; in solchen Sachen machte es sich der Künstler sehr leicht, wie wir schon an dem vor der Treppe zu denkenden Altare über der Ventilationsanlage sahen; er brachte eben so viel als nur möglich in dem ihm gewährten Raume an, ohne sich um den richtigen Platz viel Sorge zu machen. Nur soviel ist wohl über den Standort des Sarkophages sicher, dass er sich nicht in dem Gebäude, sondern in dessen nächster Nähe ausserhalb desselben befinden soll. Vielleicht wollte das der Künstler sogar durch die Palme hinter der Hebemaschine und durch die scheinbar von dem Sarkophage ausgehenden Lorbeerzweige andeuten.

Da aber der Sarkophag seine endgiltige Stellung in dem Gebäude erhalten musste, wenn er seiner Bestimmung dienen sollte, so dürfen wir wohl füglich die Hebemaschine mit ihm in Verbindung bringen, besonders da ihre Seile gerade bei diesem Sarge hinter dem Hause verschwinden. Ein solcher Sarkophag hatte ja ein bedeutendes Gewicht, und ich nehme an, dass er mittelst einer derartigen Vorrichtung gehoben wurde, um an seinem Platz im Inneren des Grabes aufgestellt werden zu können. Dies würde, meiner Ansicht nach, sehr hübsch zu den anderen Reliefs passen, da es dann mit diesen eine fortlaufende Erzählung von der Bestattung im Bilde giebt. Zuerst haben wir die feierliche Ausstellung der Leiche im Trauerhause, dann den Weg zum Grabe und endlich die Vorbereitungen, den den Leichnam bergenden Sarkophag in das Innere des Grabgebäudes zu bringen, wodurch einerseits die ganze Handlung ihren Abschluss erhält, anderseits die Darstellung viel mehr an epischem Zuge gewinnt, als wenn man einfach das Grabgebäude alleine, oder eine Todtenceremonie in dessen Innern dargestellt hätte.

Ausser diesen Reliefs besitzen wir noch zwei Büsten in Rundplastik von einem Haterier und einer Haterierin, welche zu der Art der früher besprochenen Nachbildungen von Ahnenbildern gehören und in dem Grabraume selbst aufgestellt waren.

An diesem einen Denkmale fanden wir also fünferlei verschiedene Anwendung des Porträts.

Zuerst finden wir es an dem Relief der Aufbahrung, dann erscheint es im Giebel des Grabgebäudes, und an den Seiten in Muschel- und Medaillonform, ferner kennen wir die Ahnenbilder und schliesslich kehrt es an der Nachbildung eines Sarkophages wieder, so dass wir zu der Annahme berechtigt sind, dass die Bestatteten auch an den Särgen dieses Grabmales dargestellt gewesen seien; und wir haben

hierin das erste Beispiel der nun zu besprechenden Gruppe der Sarkophage.

Schon gelegentlich der Anfänge der römischen Porträtplastik, sei es an Statuen oder an Grabsteinen, suchte ich den etruskischen Ursprung dieses Kunstzweiges nachzuweisen, und am unzweideutigsten zeigt sich nicht nur dieser Einfluss, sondern directe Uebernahme aus Etrurien eben an den Sarkophagen. Wie wir sehen, ist die Sitte den Bestatteten auf dem Deckel in ganzer Figur darzustellen bei diesem mächtigen Nachbarvolke der Römer eine sehr alte und originäre und lässt sich in Cäre bis hoch in das sechste Jahrhundert zurückverfolgen. Aber nicht nur auf dem Deckel alleine war das gefällige Motiv einer oder mehrerer auf dem Ruhebette zum Mahle bequem gelagerter Personen angebracht, auch auf der Langseite des Sarkophagkastens findet sich diese Darstellung in Relief und dadurch ermöglichter reicherer Composition besonders in Tarquinii wieder.

Beide Arten haben dann in späteren Zeiten die Römer auch angenommen.

Von Grabsteinen her ist uns dieser Bildvorwurf schon bekannt, und auch an Sarkophagen scheint das Relief früher bei den Römern in Gebrauch gekommen zu sein und öfters Verwendung gefunden zu haben, als die runden Figuren am Deckel.

In Assisi sah ich in der Vorhalle des römischen Tempels auf der Piazza unter anderen römischen Reliefs auch zwei Platten in die Wand eingemauert, von denen eine einst die Langseite einer Aschenurne war und die Inschrift C · EGNATI · SAL · F enthält, während die andere Platte von der Schmalseite einer ganz ähnlichen Urne stammt, die einen Mann derselben Familie barg, da ihre Inschrift C · EGNATIUS · C · F lautet.[1]

Auf der einen Platte sehen wir in leichtem Relief den Todten auf der Kline liegend, seine Frau dagegen auf demselben Lager sitzen; die andere Darstellung zeigt uns, wie es für die Schmalseiten aus Raumrücksichten begreiflich erscheint, nur das Brustbild des Verstorbenen. In der Mauer des Domes ist noch ein cippus von einem dritten Mitgliede der Familie Egnatius befestigt, auf dem der Dargestellte ein Pferd am Zügel hält.[2] Sowohl die Büste, als das Paar auf der Kline zeigen echt etruskische Porträtzüge und dürften ihrer Technik nach in die letzten Jahrzehnte der Republik zu setzen sein.

---

[1] C.J.L. XI. Nr. 5470 und 5471.
[2] C.J.L. XI. Nr. 5472.

Die Figuren in Rundplastik auf dem Deckel scheinen dagegen erst in der Kaiserzeit in Aufnahme gekommen zu sein, wenigstens besitzen wir keine, die mit Sicherheit früher angesetzt werden dürfte, und es ist dies durch den Umstand erklärlich, dass die reichen verzierten Sarkophage überhaupt erst späteren Zeiten ihre Entstehung verdanken, während man sich in republikanischer Zeit mit einfacheren Kasten begnügte.

Der bekannteste derartige Sarkophag ist wohl der früher dem Kaiser Alexander Severus und seiner Mutter Julia Mammaea zugeschriebene im capitolinischen Museum.[1] Dieser Sarkophag, der nach der Tracht des dargestellten Ehepaares aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., also aus ziemlich später Zeit stammen muss, erinnert vielfach an die chiusinischen und volterranischen Aschenurnen. Die Form der Kline ist nämlich nur an dem Deckel gewahrt, der Kasten selbst dagegen zeigt in figurenreicher und sehr lebendiger Composition Scenen aus dem Leben des Achilles, wobei die Figuren ganz an die Ecken, wo die Seiten aneinander stossen, reichen, so dass für eine weitere Ausbildung der Bankform gar kein Raum übrig blieb. Der Kasten und der Deckel sind demnach zwei geistig von einander völlig verschiedene Kunstwerke.

Dieser Deckel nun zeigt die aus festem Material, Holz oder Bronze zu denkenden und unten in Thierköpfe auslaufenden Lehnen eines Ruhebettes, zwischen welchen eine reich mit Stickereien geschmückte Matratze liegt. Auf dieser Matratze ist ganz nach Art etruskischer Sarkophage ein Ehepaar so gelagert, dass die Frau vor dem Manne sich befindet, und beide mit erhobenem Oberkörper sich auf den linken Arm stützen. Auch der Kranz, den die Frau in der rechten Hand hält, gemahnt noch an etruskische Tradition.

Solche Sarkophagdeckel finden sich in den verschiedensten Sammlungen Roms noch eine ziemlich bedeutende Anzahl.[2]

Ein Exemplar im Palazzo Farnese,[3] das ebenfalls ein Ehepaar darstellt, erinnert dadurch besonders an etruskische Vorbilder, dass der Oberkörper des Mannes unbekleidet ist, und um Hals und Brust

---

[1] Clarac. Pl. 762 A. Nr. 1873 A. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs II. Taf. XIV. Text S. 35 ff.; hier auch sonstige Litteratur. Helbig: Führer I². S. 278.

[2] Vergl. Matz-Duhn: Antike Bildwerke in Rom II. S. 478 ff.

[3] Furtwängler in Bull. d. Ist. 1877. p. 125. Matz-Duhn a. a. O. Nr. 3411.

ein Blumenkranz (ὑποθυμίς) hängt, was stark an die in Etrurien übliche torques gemahnt; und auch sonst haben die Männer auf diesen Deckeln des Oefteren ein Rhyton oder eine Schale in der Hand.

Eine weitere Eigenthümlichkeit ist es, dass der Mann als Herakles gebildet wurde, da er auf einem Löwenfelle ruht und hinter ihm ein Köcher mit Pfeilen liegt. Am Fussende sitzt auf der Kline ein kleines Knäbchen, das in der Rechten eine Traube hält, während es die Linke auf einen Vogel legt. Es wird wohl darunter ein Kind des Paares gemeint sein; und wir finden diese Composition auch auf anderen Deckeln z. B. dem des Palazzo Aldobrandini wieder.

Aehnlich wie hier das Kind kommen an anderen Sarkophagen besonders in Verbindung mit einzelnen Frauen, doch auch mit Ehepaaren öfters Eroten vor, die meist zu zweit in verschiedentlicher Anordnung auftreten. Entweder stehen sie je einer am Kopf- und Fussende der Kline, oder sie liegen hinter und neben der dargestellten Persönlichkeit.

Verwandtes, doch nicht in dem gleichen Sinne, sahen wir wohl schon an chiusinischen Urnen, wo zuweilen Todesgöttinen (die Lasa) oder dienende Menschen an den Schmalseiten des Deckels zu sehen sind; neu dagegen sind andere Beigaben besonders Lieblingsthiere, wie Hunde oder Hasen, die zu Seiten der Frau auf derselben Kline oder auch auf ihren Knien abgebildet wurden. Auch Eidechsen und Schildkröten verwendete man in gleicher Weise.

Zuweilen wurden einzelne ruhende Personen, ähnlich wie auf den Sarkophagen von Cäre mit unter das gestreckte rechte untergeschlagenem linkem Beine dargestellt; und bei solchen gleichsam schlafenden Gestalten sehen wir mehrmals in der einen Hand mehrere Mohnstengel mit Früchten. Da die Mohnfrucht ein altbekanntes, einschläferndes Mittel ist, hat sie hier eine symbolische Bedeutung und soll im Beschauer den Vergleich des zeitlichen mit dem ewigen Schlafe wachrufen.

Ein anderes bei Kindern besonders beliebtes Symbol des Todes ist ein zu Füssen der Figur liegender umgestürzter Blumenkorb.

Die alte Form der Kline mit niederen Lehnen hat sich wohl sehr lange erhalten, und darum finden wir sie bis in späte Zeiten, bis in das dritte Jahrhundert, häufig in plastischen Nachbildungen; daneben aber hatte sich im Laufe der Jahrhunderte eine andere Form eingebürgert mit drei hohen meist geschweiften Lehnen, eine an der langen Rückseite und an jeder Schmalseite, so dass das Geräth die grösste Aehnlichkeit mit unseren Sophas erhielt. Auch von dieser Art

haben wir Beispiele an Sarkophagdeckeln mit darauf ruhender Figur des Verstorbenen.[1]

Nahe verwandt mit diesen Darstellungen sind die nicht sepulcralen Zwecken dienenden Porträtstatuen von römischen Matronen, die auf einem langen Lager oder auf Prunkstühlen sitzend abgebildet sind, wovon der bekannteste Typus der der Agrippina ist.

Doch nicht nur auf dem Deckel brachte man das Abbild des Verstorbenen an. Wir sahen schon vorher, dass dieses Bild auch auf die Langseite des Kastens in Relief herabversetzt wurde, und dass dieser Typus sogar in Rom älter sein dürfte, als der in Rundplastik.

Erinnern diese Reliefs an die besprochenen Todtenmahldarstellungen an Grabsteinen, so finden wir auch manche andere uns von diesen Steinen her bekannte Gattung des Bildnisses an den Sarkophagen wieder.

Gerade in Relief war es bei dem für grössere Compositionen doch beschränkten Raume begreiflich, dass man gerne von der Wiedergabe der ganzen Figur absah, um desto mehr Gewicht auf das eigentlich Charakteristische, nämlich auf das Gesicht legen zu können; und wirklich finden wir, dass das Brustbild auf Sarkophagen zu den beliebtesten Motiven gehörte. Die Umrahmung ist hier eine recht verschiedene. Man setzte das Bildnis in ein Medaillon, in einen Kranz, oder in die später sehr beliebte Muschel, welche, wie ich schon oben erwähnte, eine weitere Ausführung der Nische sein dürfte.

Die übrige Fläche der Langseite, in deren Mitte das Bild, oder zuweilen die beiden Bilder der Gatten ihren Platz fanden, ward verschieden bearbeitet. Zwei Hauptarten, die am häufigsten auftreten, haben wir dabei zu beachten, den geriffelten Behälter und jenen mit flachem Grund, auf dem noch andere Reliefs angebracht sind.

Bei der Riffelung ist der ganze Kasten wie mit Kanelluren überzogen, die nur in der Mitte den Raum für das Medaillon frei lassen. Diese Kanelluren verlaufen aber nicht senkrecht, sondern weisen eine S-förmig geschwungene Form auf.

Bei flachem Grunde dagegen wird der das Bild umgebende Kranz oft rechts und links von einem schwebenden Genius gehalten, und dies ist eine Composition, die auch auf ornamentalen Friesen in der Architectur sehr beliebt war, z. B. auf dem besprochenen Haterierdenkmal vorkommt, und sich durch die ganze spätere Kunst, besonders

[1] Clarac Pl. 762 A. Nr. 1873 B. Matz-Duhn Nr. 3415. In beiden Werken auch Beispiele für die anderen erwähnten Compositionsarten.

in der Renaissance und bis auf unsere Tage erhalten hat; da sie durch das Schweben der Genien eine erwünschte Begründung für Anbringung von Medaillons oder Festons zur Unterbrechung flacher Wände bietet; während dieser Schmuck sonst leicht unmotivirt erscheinen könnte. So finden wir z. B. diese engelartigen Gestalten wieder im Palazzo communale zu Siena, woselbst sie in der sala di consistorio in der Mitte der Thürumrahmung erscheinen, um das Wappen der Stadt zu halten, und auch an Grabmalen des 15. und 16. Jahrhunderts wurden sie häufig verwendet.

Statt dieser Genien kommen auch zuweilen Seekentauren und andere Gestalten als Träger des Medaillons vor.

War der Sarkophag für zwei Personen bestimmt, so erscheinen die Bilder beider und zwar zumeist auch beide in einem Rahmen oder einer Muschel, die Frau zur Rechten des Mannes. In der Rechten des Mannes ruht die Testamentsrolle.

Vielen solchen Sarkophagen sieht man die Porträttreue der Bildnisse sofort an, viele dagegen sind besonders in den Gesichtern sehr roh und beiläufig behandelt; denn mit der Zeit hatte sich ein grosser kaufmännischer Vertrieb dieser Särge entwickelt. Ein Händler hatte mehrere Exemplare auf Lager, an denen die Köpfe nur in den aller allgemeinsten Umrissen angegeben waren, um dann nach der Bestellung zu Porträts hergerichtet zu werden.

Ein sehr grosser Theil der späteren römischen Sarkophage weist in reicher Composition mythologische Reliefs auf, die ihrem Inhalte nach aus dem Rahmen dieser Arbeit herausfallen, und von denen ich nur zu erwähnen habe, dass auch hier zuweilen die Hauptfiguren mit den Porträtzügen des Verstorbenen gebildet wurden. So zeigen z. B. auf einem Sarge des Museo Chiaramonti[1] die Figuren des Admetos und der Alkestis die Gesichtszüge des Gaius Junius Enhodus und seiner Gemahlin Metilia Acte, und auf einem anderen Sarkophage des Vaticans mit dem Mythos von Protesilaos und Laodameia[2] sind die Köpfe dieser beiden nur flüchtig angegeben, um später erst für den Gebrauch als Bildnisse ausgearbeitet zu werden.

Alle die zuletzt genannten Arten der Porträtverwendung sind erst in der Kaiserzeit entstanden, und wurden in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten nicht nur von Heiden, sondern zum Theile auch von Christen gebraucht. Wir werden später sehen, inwieweit bei den

---

[1] Helbig: Führer I². Nr. 76.

[2] Helbig: Führer I². Nr. 405; andere Beispiele Nr. 424, 578.

Christen andere Anschauungen hineinspielen, und wie sich diese Typen dann weiter entwickelten.

Auch auf Kenotaphien findet sich öfter das Porträt. Solche Denkmale haben sich sowohl in Deutschland, wie z. B. die Säule von Igels, als in Africa[1] gefunden. Sie sind zumeist hohe, schlanke Bauwerke mit Scheinfassaden und zeigen oft über einer Thüre oder zwischen Pfeilern Brustbilder der zu Ehrenden, eine Darstellungsart, die uns schon auf Grabsteinen und in der Grabarchitectur begegnet ist.

Diese Kenotaphien bilden ihrer Bedeutung nach den Uebergang von den Grabmalen zu den Ehrendenkmalen, wie Triumphbogen und Ehrensäulen, welche auch, besonders in Statuen und Reliefdarstellungen einzelner hervorragender Thaten Porträts zeigen, aber natürlich für die Entwickelung des sepulcralen Bildnisses ohne Einfluss blieben.

---

[1] Barth: Reisen und Entdeckungen in Nord- und Centralafrica. Gotha 1857. I. S. 125 und 132.

DIE GRIECHEN.

Ich habe schon früher erwähnt, dass bei den Griechen das Porträt überhaupt erst spät, nämlich im vierten Jahrhundert auftritt. Nach den mykenischen Goldmasken finden wir durch lange Jahrhunderte nichts mehr, was auf den Namen eines eigentlichen sepulcralen Bildnisses Anspruch erheben dürfte. Der griechische Geist gieng eben andere Wege. Nicht dass es an Grabschmuck gefehlt hätte, im Gegentheil, gerade in Griechenland finden wir durch die ganze Kunstentwickelung herrliche Grabdenkmale, aber diese haben eine ganz andere Bedeutung als auf der italischen Halbinsel. Es kam den Griechen nicht darauf an, die Züge des Todten naturwahr, jedoch nüchtern wiederzugeben; das Denkmal sollte den Beschauer rühren, auf sein Gemüth einwirken und ihm einen geistigen Eindruck hinterlassen, wie es das Porträt für sich allein niemals vermag.

In Etrurien und den römischen Gebieten mögen die Verwandten und Freunde eine gewisse Befriedigung darin gefunden haben, wenn sie die Bilder ihrer geliebten Todten in Stein gebannt kenntlich vor sich sahen, aber dieses Interesse war doch auf wenige Personen beschränkt; die griechischen Bilder dagegen, die in allgemein fasslichen Scenen von Eltern-, Gatten- und Kindesliebe und von der Trauer des Abschiedes erzählen, hatten eine hohe geistige Bedeutung für Alle, und verfehlen auf jeden empfindenden Betrachter ihre Wirkung auch heute noch nicht.

Darin beruht der grosse Unterschied griechischer und italischer Kunstübung. Diese wendet sich vornehmlich an den Verstand, jene an das Gemüth. Auf das Wesentliche sah der griechische Künstler auch, aber nicht auf das rein individuell körperlich Wesentliche, sondern auf das Geistige; für ihn ist nicht der einzelne Mensch mit seinen zufälligen Formen, sondern nur der Mensch in Beziehung zu dem

Allgemeinen interessant. Setzte man einem Krieger einen Grabstein, so ward nicht ein getreues Abbild von ihm gefertigt, sondern man stellte den Krieger überhaupt dar, den Begriff des gerüsteten Mannes, der stets bereit war, das Vaterland zu vertheidigen; Beispiele besitzen wir in der Aristion-Stele und einer anderen von Conze entdeckten und besprochenen.[1] Noch auffallender wird dies bei den oft vorkommenden Abschiedsscenen, die immer allgemein als der Abschied, nie als das bestimmte Scheiden eines bestimmten Verstorbenen anzusehen sind. Durch diese Verallgemeinerung, wodurch ein genrehafter Zug schon früh in die griechische Kunst gelangt, wird aber die dargestellte Handlung für jeden Beschauer eine viel ausdrucksvollere, ja ihre Wirkung steigert sich bis zu inniger Rührung. Ich brauche hier nur an das bekannte Relief mit dem Abschiede eines jungen Ehepaares zu erinnern, wobei die Gatten als Orpheus und Eurydike behandelt sind, und Eurydike von Hermes mit sanfter Gewalt entführt wird,[2] ebenso wie an die vielen Reliefs, wo die Verstorbene allein trauert, oder eine sitzende Frau von dem vor ihr stehenden Gatten Abschied nimmt, oder ihr Kind liebevoll der Amme übergiebt, da sie es nicht mehr selbst betreuen darf.[3] Das eigentliche Porträt war überhaupt bis tief in das fünfte Jahrhundert unbekannt.

Sehr bezeichnend für diesen Umstand sind neben einigen sehr alten Grabstatuen und Weihgeschenken, über die noch zu sprechen sein wird, besonders jene Bildwerke, die den Siegern in Wettkämpfen zu Olympia und an anderen Orten schon in sehr frühen Zeiten aufgestellt wurden. An solchen Standbildern hätte sich wohl vor Allem der naturalistische Sinn in getreuer Nachbildung der Gesichtszüge äussern können; doch auch hier ist nichts dergleichen zu bemerken. Die ältesten dieser Athleten- und Sieger-Statuen haben wir, wie jetzt feststeht, in einigen jener nackten, männlichen Gestalten zu sehen, die unter dem gemeinsamen Namen Apollo bekannt sind.[4] Ob die

---

[1] Archaeol. Zeitung. 1860. Heft 135. S. 17—20. Taf. CXXXV.

[2] Abgebildet: Knackfuss: Allgem. Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1897. I. S. 168. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris 1897. S. 143.

[3] Die besten Abbildungen bei Conze, Attische Grabreliefs. Berlin 1893. Vergl. auch Pervanoglou, Die Grabsteine der alten Griechen. Leipzig 1863. Sowie die zahlreichen Grabsteine des Kentrikon-Museums zu Athen: Καβ-βαδίας: Γλυπτά τοῦ Εθνικοῦ Μουσείου. Ἀθήναις 1890—92. Nr. 711—1044.

[4] Vergl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik[4]. I. S. 114. Knackfuss, Allgem. Kunstgeschichte I. S. 47.



einzelne Figur ein Götterbild, eine Grab- oder Athleten-Figur vorstelle, ist bei dem durchgehenden, gemeinsamen Typus heute nicht mehr zu unterscheiden, wenn nicht, wie bei dem sogenannten Apollo von Thera, die Fundumstände uns näheren Aufschluss geben.[1] Ein sehr altes Werk ist die durch ihre Inschrift sicher als Grabesschmuck bezeichnete Stele von Kokali, die zwei Verstorbene beinahe in Rundfiguren zeigt; doch wiewohl deren Namen mehrfach beigeschrieben sind, ist an den Gesichtern der Dargestellten keine Spur von Individualisirung zu entdecken.[2] Als man dann bei vorgeschrittenerer Kunstübung sich für die Siegerstatuen nicht mehr mit der allgemeinen, schematischen Figur begnügte, dachten die Künstler auch nicht daran ein wirkliches Porträt herzustellen, sondern fanden ein ganz anderes Mittel ihre Bilder lebensvoller zu gestalten, indem sie ihnen einen stark genrehaften Zug verliehen.

Als einen Uebergang nach dem Genre dürfen wir es wohl betrachten, wenn Ageladas einen Sieger im Wagenrennen sammt seinem Pferdelenker auf dem Wagen des Viergespannes stehend darstellte, und eine ganz ähnliche Gruppe fertigte Onatas für Hieron von Syrakus. Von ähnlicher Bedeutung mögen auch die Knaben auf Rennpferden gewesen sein, die uns als Werke des Kanachos, Hegias und Kalamis überliefert werden.[3] Ganz wie frei erfundene Genrefiguren muthen jene Statuen an, die den Wettkämpfer in der für seine Kampfesart bezeichnenden Stellung wiedergeben, wie z. B. der Pankratiast des Pythagoras, oder der Diskobol des Myron. Der Zeit dieses Künstlers gehört auch die schöne Münchner Statue eines Athleten an, der mit der Rechten das Oelfläschchen hoch hält und mit der Linken die Flüssigkeit wieder auffängt.[4] In dem Dornauszieher findet sich der Bezug zum Wettlauf, bei dem sich der Knabe den Dorn in den Fuss getreten, nur noch beiläufig, und doch ist er eine Siegerstatue, die wohl auf ein wirkliches Ereignis zurückgeht. Der Reiz der Bewegung war es, was den Künstler zu dieser Composition bewog.

Um die Mitte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts begann auch bei den Griechen das Porträt in Aufnahme zu kommen. Als

---

[1] Collignon, Gesch. d. griech. Plastik. Deutsch von Thrämer. Strassburg 1897. I. S. 211. In der Anm. 1 daselbst auch weitere Litteratur-Angaben.

[2] Collignon, Plastik. I. S. 204.

[3] Vergl. Overbeck, Schriftquellen. Nr. 406, 456 und 524.

[4] Collignon, Plastik. I. S. 510. Litteratur und Copiennachweis. S. 509. Anm. 1.

das erste wirkliche Bildnis wird die Herme des Perikles von Kresilas angesehen. Sie giebt aber von persönlichen Zügen nur das Nothwendigste und Charakteristischste, wie z. B. die üppigen Lippen. Alle solche Züge werden jedoch einer idealisirten Gesammtcomposition, die hauptsächlich auf seelische Eindrücke ausgeht, untergeordnet. Nicht das Aeussere des Mannes sollte streng realistisch zum Ausdruck gelangen, sondern das Wesen, der Geist.[1] Sehr bezeichnend ist es, dass das Streben nach naturalistischer Darstellung noch bei Lysistratos, dem Bruder des Lysipp, auffallen konnte, von dem Plinius (XXXV, Cap. 12) erzählt: Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi de quo diximus. *Hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebant.*

Auch von Phidias ist uns sogar ein Selbstporträt bezeugt, das er an dem Schilde der Athena Parthenos angebracht. Dennoch hat weder er in seinem Diadumenos, seiner einzigen Siegerstatue, noch ein anderer gleichzeitiger Künstler jemals einen solchen Jüngling als Porträt dargestellt. Der Doryphoros des Polyklet, der Apoxyomenos des genannten Künstlers und der des Lysipp, der als Porträtbildner Alexander des Grossen sich Ruhm erwarb, der Diadumenos des Phidias und der Polyklets, sie alle zeigen keine Spur eines Bildnisses nach der Natur, sondern sind reine Genrefiguren. Um diese Zeit, als das Porträt zu anderen Zwecken anfieng bekannt zu werden, mag das Gesetz erlassen worden sein, dass erst nach einem dritten Siege sich der Athlet in wahrer Gestalt abbilden lassen dürfe. Plinius berichtet darüber (XXXIV, Cap. 4): Effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria maximeque Olympiae, ubi omnium qui vicissent statuas dicari mos erat, eorum vero qui ter ibi superavissent ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. Freilich nennt Plinius gleich im nächsten Satze die Gruppe der Tyrannenmörder als erstes Beispiel von Porträts, wiewohl hier ausser der Unterscheidung der beiden nach dem Alter ein eigentliches Bildnis keineswegs vorliegt.

Alle diese Statuen zeigen uns Idealgestalten; der schöne menschliche Körper sollte in seiner höchsten Vollendung und in einer charakteristischen Stellung oder Handlung wiedergegeben werden;

[1] Baumeister, Denkmäler. I. S. 712 ff. Furtwängler, Meisterwerke. S. 270 ff. Knackfuss, Kunstgeschichte. I. S. 156.

die individuellen Zufälligkeiten aber unterdrückte man zu Gunsten einer höheren, typischen Einheit, ganz im Gegensatze, wie wir sahen, zur Kunst Etruriens. Zwei vortreffliche Beispiele für diesen Unterschied in den Zielen der Kunst zwischen Etrurien und Griechenland sind ein etruskischer Kandelaber und ein griechischer Spiegel in den Vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe. Beide Werke zeigen als Träger des Ganzen eine weibliche Figur, die wir nach ihren Attributen, die sie in der Hand halten, einer Blume bei der griechischen Frau, einem Granatapfel bei der etruskischen, für Darstellungen der Aphrodite und der ihr entsprechenden etruskischen Gottheit bezeichnen dürfen. Und doch welcher Unterschied der Auffassung tritt uns in beiden Werken sofort entgegen. Auf den ersten Blick gewahren wir an der griechischen Göttin das Streben des Künstlers durch Körperform, Bewegung und Haltung ganz im Allgemeinen das schöne Weib darzustellen, während wir an dem etruskischen Werke die gleichen realistischen Züge wie an den Kanopen entdecken, so dass es uns wie das Bildnis einer wirklichen Etruskerin, nicht aber wie das einer idealisirt gedachten Göttin erscheint.

Die italische Kunst kann uns aus verschiedenen, besonders culturgeschichtlichen Gründen auf das Lebhafteste interessiren, immer aber haftet ihr ein Zug des Nüchternen an, und niemals ist sie im Stande, die befreienden und erhebenden Eindrücke in uns wach zu rufen, wie die griechische. —

So sehen wir also das Porträt erst ziemlich spät in der griechischen Kunst auftreten, und dann auch ganz andere Wege wandeln, als in Italien, wo es aus dem Todtenculte und der Heroisirung Verstorbener erwuchs.

Wir müssen uns jetzt der Entwickelung des figürlichen Grabschmuckes in Hellas zuwenden. Hier finden wir schon seit den ältesten Zeiten neben dem Gebrauche von Grabkammern auch die Bestattung in flacher Erde, wobei eine Stele oder sonstiger architektonischer Schmuck den Platz des Grabes angab.[1] Von den Grabstatuen, die aber keinen Zug eines individualisirten Bildnisses zeigen, war schon früher die Rede. Andere Formen sculpirter Grabsteine haben ihren Ursprung, ähnlich der italischen Todtenmahldarstellung, in der Heroisirung, weisen aber eine ganz andere Entwickelung auf.

Die Sitte, die Todten zu heroisiren und ihnen einen eigenen

[1] Ueber die Formen griechischer Grabanlagen vergl. Pervanoglou, Die Grabsteine der alten Griechen. Leipzig 1863. S. 6—9.

Heroencult zu weihen, reicht bis in prähistorische Zeiten, ja bis zu den Anfängen der Religionen überhaupt zurück. Wir finden diesen Glauben bei den alten Aegyptern, in Babylon und auch in dem aegäischen Culturkreise. Die Grabplätze waren abgegrenzte, heilige Bezirke, in welchen den Seelen der Abgeschiedenen Opfer an Speise und Trank dargebracht wurden, und wo sich auch die Hinterbliebenen zu besonderen, feierlichen Mahlen zu versammeln pflegten.

Diese Grundanschauungen entwickelten sich dann in verschiedenen Ländern verschieden. Die Etrusker, welche den Heroisirungsbrauch aus ihrer Urheimat mit nach Italien brachten, setzten bald ihre Todten gleich den Göttern auf Thronsessel. Sie erfanden die Kanopen, denen des öfteren noch ein Tisch mit dem Speise- und Trankopfer vorgestellt wurde, woraus sich dann die Sarkophagdeckel mit den Rundfiguren entwickelten.

In Griechenland folgte man auch hierin einem geistig vertieften und allgemeineren Gebrauche. Gewisse Plätze oder Haine waren den chthonischen Gottheiten und den heroisirten Seelen Verstorbener geweiht, in Folge dessen die bei vornehmen Familien üblichen Heroa entstanden. Das sind geheiligte Gebiete mit einem Bestattungs- und einem Versammlungsraume, sowie mit Wohnungen für Priester, alles von einem Garten umgeben und durch eine Mauer nach aussen abgegrenzt.[1] In solche abgeschlossene oder auch offene Bezirke und in die Heiligthümer von Unterweltsgottheiten wurden gemalte Pinakes oder Reliefs mit Darstellung von Opfern an Heroen gestiftet. In diesen Weihgeschenken sehen wir die Anfänge der Todtenmahldarstellungen.

Der älteste Typus ist der von den spartanischen Reliefs, deren wir verschiedene gleicher Composition besitzen, wovon eines der ältesten und besten aus der Sammlung Saburoff in das Berliner Museum gelangte.[2] Hier sehen wir einen Mann und eine Frau noch auf Stühlen sitzen, nicht auf der erst später Sitte gewordenen Kline. Der Mann hält den Kantharos, und vor ihm stehen in bedeutend kleineren Figuren mehrere Adoranten. Dieser Umstand beweist, dass unter den Dargestellten Heroen zu verstehen seien; und auch die Formen der späteren attischen Reliefs, die entweder ganz kleine Täfelchen von zuweilen nur 10 cm Höhe sind, oder eine viel grössere Breite als Höhe aufweisen, zeigen, dass sie nicht als eigentliche Grabsteine, sondern

---

[1] Vergl. Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. S. 42—46.

[2] Friedrichs-Wolters, Bausteine. Nr. 58—62. Furtwängler, Sammlung Saburoff. S. 23 f.



als Weihgeschenke aufgefasst werden müssen, die wohl an Begräbnisstätten Verwendung finden konnten, jedoch eine allgemeinere Bedeutung als der mehr persönliche Grabstein hatten.[1] Nicht so sehr als Weihgeschenke, sondern in einem mehr auf den Todten selbst Bezug nehmenden Sinne finden wir diese Composition als Todtenmahldarstellung ähnlich wie in Etrurien auch in Lykien, wo sie besonders an Aufsätzen von Sarkophagdeckeln erscheint;[2] aber auch hier war es den Künstlern nicht um getreue Porträts, sondern nur um Darstellung der symbolischen Handlung zu thun. Auf eigentlich griechischem Boden jedoch erfuhr auch diese Composition durch Vermenschlichung des Inhaltes bald eine Umwandlung in das Genreartige, woraus dann in der Blüthezeit attischer Kunst die schönen und oft tief ergreifenden Familienscenen entstanden. Wir haben zwar solche bei den Römern auch schon kennen gelernt, aber einmal sind diese römischen Steine sämtlich bedeutend jünger, und dann ist ihr künstlerischer Charakter nicht nur technisch, sondern auch inhaltlich ein ganz anderer.

Die römischen Familien wurden entweder ganz nüchtern in Brustbildern oder auch ganzen Figuren der einzelnen Mitglieder neben einander abgebildet, oder aber, wenn der Todte in einer Thätigkeit gezeigt wird, so ist er in der Ausübung seines Berufes, ohne Rücksicht auf seine persönlichen Interessen und Stimmungen dargestellt. Wir fanden Comptoirscenen, Fleischer und Handwerker bei der Arbeit. Nicht so bei den Griechen, ihnen genügte dieser kühle, epische Zug nicht, sondern das Lyrische oder Idyllische der Situation sagte ihrem Empfinden mehr zu, und darum stellten sie lieber Scenen aus dem häuslichen Leben dar.

Wir sehen die Hausfrau auf einem Stuhle sitzend, unter dem sich ihr Arbeitskorb befindet; auf den Knieen hält sie ihr Kind, oder das Kind schmiegt sich stehend an sie an. Dann wieder reicht ihr eine Dienerin ein Schmuckkästchen, mit trauriger Gebärde sucht sie aus demselben etwas aus, wohl um sich zum letzten Ausgange zu schmücken.

Oft finden wir auch vor der Frau den Mann stehend, ihr die Hand zum Abschied reichen; oder Freundinnen sprechen mit der

---

[1] Ueber diese Anatheme vergl. Stephani, Der ausruhende Herakles, S. 67, 72 u. 77, wo über Verwendung von Anathemen in Grabgebäuden ausführlich die Rede ist. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen. Strassburg 1886. S. 83.

[2] Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi. S. 39, 221 u. 223. Taf. I.

Verstorbenen und geben ihr den letzten Händedruck, und öfters tritt noch eine dritte oder vierte trauernde Figur hinzu.

Der eigene Zauber, den diese Reliefs ausüben, lässt sich nicht beschreiben, die Wirkung auf den Beschauer jedoch ist eine unfehlbar rührende und erhebende zugleich. Die Ursache dieser Erscheinung beruht sowohl in dem Gestus, als in dem oft wundervoll vertieften, seelischen Ausdruck der Gesichter.

Da aber gerade dieser Ausdruck das Hauptstreben der griechischen Künstler und Besteller war, so ist es wohl schwer zu sagen, wie viel von rein persönlichen Zügen in das Bildnis mit hinein verwoben wurde. Ganz ausser Acht werden die Verfertiger dieser Werke das äussere Aussehen der Personen nicht immer gelassen haben. Viele Grabsteine mögen wohl in Gedanken an eine bestimmte Person gemacht worden sein; öfters auch wird eine allgemeine Aehnlichkeit erwünscht gewesen sein, musste sich aber der allgemeinen, höheren Idee unterordnen, so dass vielleicht nur einiges besonders Charakteristische dem Vorbilde entlehnt wurde. Bezeichnend ist es auch, dass die Gestalten der griechischen Grabsteine aus guter Zeit immer von der Seite abgebildet werden, während das römische und von ihm beeinflusste spätere griechische Sepulcralrelief nur die en face Stellung kennen.

Auch auf den schmalen und hohen Stelen, die nur für die Darstellung einer einzigen menschlichen Figur Platz boten, sehen wir eben so wenig wie an den älteren Grabstatuen die Absicht, Bildnisse zu schaffen. Aristion auf dem für sein Grab von Aristokles gefertigten Relief ist keineswegs naturgetreu abgebildet, sondern stellt nur im allgemeinen den Typus des Kriegers dar, was schon durch den Umstand bewiesen wird, dass in Ikaria eine fast ganz gleiche Stele gefunden wurde.[1] Hierin haben wir Beispiele, dass statt der bestimmten Persönlichkeit durch den Grabschmuck nur angedeutet werden sollte, was der Verstorbene war; doch giebt es auch andere Stelen, welche tiefer gehen und den Charakter des Todten, sein Gemüthsleben schildern. In solchen Werken lernen wir den Bestatteten viel besser kennen als durch das beste Porträt; wir erfahren durch den Eindruck des Bildes an uns selbst seine Sinnesart, so dass wir vergessen, darüber nachzudenken, ob er wohl im Leben genau so in die äussere Erscheinung getreten; das Interesse an dem individuellen Aussehen verschwindet hier vor einem weit höheren und befriedigenderen. Sehr schön zeigen

[1] Collignon, Griech. Plastik. I. S. 408. Americ. journal of archeol. 1889. S. 9. Taf. I.

uns dies zwei Grabstelen, deren eine, ein Werk des Alxenor, von Orchomenos stammt und im Museum zu Athen sich befindet, während die andere im Museum zu Neapel aufbewahrt wird. In beiden Werken sehen wir einen Mann, der sich gemächlich auf seinen Stab stützt und mit seinem treuen Begleiter, einem Hunde sich beschäftigt. Das Neapler Relief zeigt den Mann mit der rechten Hand nach dem zu ihm aufblickenden Hunde weisend, wohl im Begriffe, ihn zu streicheln, während Alxenor noch weiter ging. Er gab dem Manne eine Heuschrecke in die Rechte, und liess den Hund wie spielend an seinem Herrn darnach in die Höhe springen. In beiden Fällen erkennen wir die Liebe des Herrn zu seinem Thier, zu dem er durch das Streicheln oder das Spiel mit der Heuschrecke in persönlicher Beziehung steht, und in der Bewegung des Hundes kommt die Anhänglichkeit an seinen Herrn deutlich zum Ausdruck. Auf diese Art allein wird uns der längst Verstorbene auch heute noch menschlich nahe gebracht.

Dieser Typus ist auch keineswegs vereinzelt, sondern auf sehr vielen griechischen Grabsteinen wiederholt sich die Scene, dass eine Frau oder ein Kind mit einem Vogel oder einem Hunde spielt, oder einen Vogel vor einem aufspringenden Hunde zu retten sucht. Zuweilen ist der Hund einfach als Begleiter gedacht, wie er an seinem Herrn in die Höhe springt, oder einem Knaben, der ein Spielzeug hinter sich führt, folgt.[1] Wie bedeutungslos erscheinen daneben die erst an sehr späten römischen Sarkophagen angebrachten Thiere. (vergl. S. 94), oder gar der früher erwähnte etruskische Sarkophag eines Dionysos-Priesters, wo das Reh nur eine attributive Bedeutung hat, und compositionell sich kein innerer Bezug zwischen Mensch und Thier zeigt.

Sowohl in diesem vertraulichen Verkehre mit der Thierwelt, als in den besprochenen Familienscenen zeigt sich ein schöner Zug griechischen Gemüthslebens, den uns kein noch so peinlich naturwahres Grabporträt der Etrusker oder Römer zu ersetzen im Stande ist.

Am frühesten ist die Absicht, die Züge und Gestalt der Bestatteten getreu festzuhalten an den Grabstatuen zu bemerken. Unser Bestand an solchen Denkmalen ist leider nicht sehr gross, doch beweisen Plinthen mit Inschriften und Standspuren, dass der Gebrauch statt der Reliefs auch Figuren in Rundplastik auf die Gräber zu setzen nie ausgestorben war, sondern zu allen Zeiten gerne und vielfach geübt

---

[1] Zahlreiche Beispiele bei Pervanoglou, Die Grabsteine d. alt. Griechen. S. 32 ff.

wurde. Die ältesten derartigen Werke, von denen schon mehrfach die Rede war, sind natürlich auch keine Bildnisse, und bis zum Ende des vierten Jahrhunderts werden wir uns auch auf den Plinthen nur den Siegerstatuen ähnliche, allgemein typisch aufgefasste Gestalten zu denken haben. Mittlerweile hatte aber das Genrebild immer weitere Bedeutung und Verbreitung gefunden, was zur Folge hatte, dass auch der Realismus der äusseren Erscheinung immer mehr und mehr gepflegt wurde. Schon ein Künstler wie Lykios, der Sohn Myrons, konnte sich bei seinem Knaben, der das Feuer anbläst, nicht wie sein Vater mit der Beobachtung charakteristischer Bewegungen begnügen, sondern musste wohl das Aufblasen der Backen beim Feueranfachen an einem lebenden Modell kennen lernen. Dieser realistische Zug gewann nun immer mehr Boden in der griechischen Plastik sowohl als in der Malerei; es wurde Uebung, Scenen des täglichen Lebens oder aus dem Volke mit höchster Treue der Beobachtung darzustellen. Selbst ein Praxiteles verschmähte es nicht eine lachende Buhlerin zu bilden, und diese Richtung erhielt sich in allen folgenden Perioden der griechischen Kunst und wurde noch immer mehr gesteigert, bis endlich in hellenistischer Zeit Werke wie der Kopf eines betrunkenen alten Weibes (Dresdener Museum) entstanden,[1] die in derbster Realistik das äusserst Mögliche bieten. Haben wir hierin sicher naturgetreue Porträts der Modelle zu erblicken, so kann es uns nicht mehr Wunder nehmen, wenn wir auch das Bildnis als Selbstzweck in der ganzen bildenden Kunst des vierten Jahrhunderts einen grossen Raum einnehmen sehen. Schon Silanion war in der getreuen Wiedergabe der Gesichtszüge weit über Kresilas hinausgegangen, und voll entwickelt erscheint dieser Kunstzweig durch Lysipp in der Plastik und Apelles in der Malerei. Gerade an diesen beiden Meistern kann man aber wahrnehmen, wie die Kunst allmählich eine andere Bedeutung gewann und zum grossen Theile ein Mittel höfischen Prunkes ward. Diesem Zwecke dienten nun vor Allem die Porträts, die als Hermen oder in ganzen Figuren in den Palästen, Gärten und an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurden. Doch auch die Gräber konnten dann solchen Schmuckes nicht mehr entrathen. Aber immer noch wurde diese Sitte nicht im eigentlichen Hellas, sondern hauptsächlich in Kleinasien bei Völkern, die den Griechen zwar nahe verwandt waren und griechische Cultur angenommen hatten, aber doch meist als Halbbarbaren galten, gepflegt. Das erste und berühmteste Werk dieser Richtung war das

[1] Abgebildet: Collignon, Plastik. II. S. 643.

Mausoleum zu Halikarnass, von griechischen Künstlern gefertigt, jedoch von einer prunkliebenden persischen Satrapengattin karischer Abstammung in Auftrag gegeben. Neben einem überaus reichen statuarischen Schmucke ist für uns die den ganzen Bau bekrönende Gruppe besonders wichtig. Es war eine Quadriga, in der die Kollossalstatuen des Maussolos und seiner Schwester und Gattin Artemisia standen. Merkwürdig ist der Umstand, dass selbst noch an diesen Bildnissen, die sich jetzt im British-Museum befinden, es Forschern wie Collignon und anderen [1] auffallen konnte, dass auch sie noch keine Porträts im eigentlichen Sinne, sondern ähnlich der Perikles-herme des Kresilas Idealbilder nur mit einigen Andeutungen der individuellen Züge seien. Freilich mag hier der sehr hohe Aufstellungsort den Anlass für eine mehr decorative Darstellung gegeben haben. Auch auf den Inseln des aegäischen Meeres scheinen Grabstatuen nicht selten im Inneren des Bestattungsraumes oder im Dromos, der dahin führte, aufgestellt worden zu sein, wobei auch öfters die auf eine Bank gelagerte Gestalt des Mannes vorkommt. Dies erinnert wieder an die Heroisirungsgebräuche alter Grabsteine und Weihgeschenke, so dass es auch hier zweifelhaft bleibt, ob wir in diesen Statuen mehr allgemeine Idealbilder oder wirkliche Porträts zu sehen haben. [2]

In den auf den Hellenismus folgenden für Griechenland traurigen Zeiten der römischen Herrschaft verschwanden alle diese Richtungen, und besonders die früher erwähnten, die wundervolle Werke aus tiefem Gemüthe geschaffen, immer mehr und mehr. Mit den römischen Herrschern und dem römischen Heere zogen auch immer mehr römische Sitte und Nüchternheit in Hellas ein.

Um diese Zeit fand ein Ausgleich des griechischen und römischen Geistes statt, der für die Griechen nur schädigend wirken konnte, da er sie von ihrer freien, heiteren Höhe allmählich auf den praktischen Sinn der Römer herabdrückte, während er andererseits für Rom einen entschiedenen Gewinn bedeutete, weil hier mit Hilfe griechischer Sclaven, die hellenische Geistesbildung und Kunst mitbrachten, eine Belebung der Kunst sich entwickelte, von welcher man früher in Italien keine Ahnung hatte.

Nun kam auch auf griechischem Boden der Grabstein mit dem Todtenmahle, wie wir ihn in Italien kennen lernten, auf, wofür viel-

---

[1] Collignon, II. S. 362 f.

[2] Vergl. Ross, Reise auf den griechischen Inseln. S. 16 ff. Conze, Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres. Hannover 1860. S. 18 f. Guhl und Koner, Das Leben der Griechen und Römer[6]. S. 213.

leicht die früher erwähnten Bildwerke Lykiens von ähnlicher Composition nicht ohne Einfluss blieben. Solcher Steine haben sich auf dem Festlande sowohl als auf den Inseln mehrere gefunden; doch werden wir immer noch genau zwischen Anathemen und Grabsteinen zu unterscheiden haben, und letzterer Gattung nur jene zuschreiben dürfen, die nicht nur durch ihre Gestalt über alle Zweifel erhaben sind, sondern auch durch die beigesetzten Namen und die Inschrift χαῖρε klar bezeichnet werden.[1]

Auch die anderen Formen des römischen Sepulcralporträts wurden nach und nach in Griechenland eingeführt, und schliesslich gelangte auch die von den Etruskern zuerst ausgebildete Statue, die auf dem Sarkophagdeckel gelagert ist, nach Hellas. Bemerkenswerth ist es jedoch, dass auch diese Deckel weniger im eigentlichen Griechenland, als in den makedonischen Gebieten vorkommen. In einem Grabe von Kephissia bei Athen wurden die Bruchstücke solcher Deckelfiguren gefunden,[2] und besser erhaltene Exemplare stammen aus Kertsch und Salonichi.[3] Das ganze Aussehen dieser Sarkophage, sowie die Formen der Kline und die Gruppirung des Ehepaares darauf entsprechen ganz den römischen Werken.

So hat sich diese Darstellung von Etrurien aus über Rom allmählich auch nach den griechischen Landen verbreitet, blieb jedoch den reichen einheimischen Typen gegenüber eine vereinzelte Erscheinung, ihre Hauptweiterentwickelung fand sie in der altchristlichen und späten mittelalterlichen Kunst und hat ihre Bedeutung bis auf unsere Tage noch nicht verloren.

---

[1] Von beiden Arten Beispiele bei Conze, Reise auf den Inseln etc. Taf. VI u. X. Eine Zusammenstellung solcher Reliefs, die theils Anatheme, theils Grabsteine sind, bei Pervanoglou, Das Familienmahl auf altgriechischen Grabstelen. S. 13—51, und Friedrichs-Wolters, Bausteine. Nr. 1052—1070.

[2] Robert, Sarkophag-Reliefs. II. Taf. III. Nr. 9. Benndorf, Arch. Zeitg. XXXVI. S. 35.

[3] Sarkophag-Reliefs. II. Taf. VIII, IX u. XXVIII, XXIX.

DIE WANDLUNG DER ANSCHAUUNGEN VOM TODE IN CHRISTLICHER ZEIT.

Bis jetzt haben wir verschiedene Arten des Porträts in Bezug auf den heidnischen Todtencult des Alterthums betrachtet. Als das Christenthum auftrat und allmählich an Bedeutung für die Völker gewann, griffen natürlich auch ganz neue Anschauungen vom Leben nach dem Tode Platz. Das Porträt verschwand nicht gleich an den Gräbern, wurde sogar theilweise aus der heidnischen Sitte übernommen, aber in der geistigen Bedeutung tritt ein grosser Umschwung ein.

Naturgemäss regte der Anblick eines Todten die Menschen seit den alleráltesten Zeiten zu ernstem Nachdenken an. Der Mensch, den man kurz vorher in Thätigkeit, Aeusserungen des Verstandes beweisend gesehen und gekannt hatte, dem man sich verständlich machen konnte, und von dem man wusste, dass er ebenso wie seine Umgebung dachte und empfand, er lag nun gefühls- und regungslos da. Der Gedanke lag nahe, dass das Geistige, das Empfindende im Menschen sich von dem starren Körper losgelöst habe, und leicht entstand die Ueberzeugung, dass es für sich weiter bestehe. So kam der Mensch zum Glauben an die Seele. Wie complicirt schon in sehr alten Zeiten diese Vorstellung sich entwickelte, haben wir bereits in dem Capitel über die Aegypter gesehen.

War aber der Geist von dem Körper, der ihm in mannigfacher Beziehung Fesseln anlegte, befreit, so wurde er natürlich auch machtvoller; die Hinterbliebenen waren überzeugt, dass die abgeschiedene Seele ihnen nützen oder schaden könnte, je nachdem diese gegen sie gesinnt war, und suchten durch treue Pflege eine wohlwollende Gesinnung sich zu erhalten. So ergab sich der Dämonenglaube und die Heroisirung der Verstorbenen, woraus sich erst später der Götterglaube

entwickelt haben mag, indem die schon seit urvordenklichen Zeiten Heroisirten grösserer Ehre und Macht theilhaftig geglaubt wurden als die Jüngstabgeschiedenen.

Es entstanden auf diese Art im Glauben der Völker Götter, Dämonen und Heroen, während die Seelen der zuletzt Verstorbenen in das Todtenreich, dem Unterweltsgotte unterthänig, hinabsteigen mussten. Allmählich, aber noch tief in praehistorischer Zeit, wurde die trennende Kluft zwischen Göttern, Heroen und Menschenseelen eine weite und unüberbrückbare, und auf diesem Punkte finden wir die Religion schon bei Homer, ja bereits in der aegäischen Cultur.

In vielerlei Beziehung bleiben die Todten von der Pflege der Ueberlebenden abhängig, und darum ist es diesen zur strengen Pflicht gemacht für den Cult Sorge zu tragen. Ihre erste Aufgabe war die Bestattung, nach welcher ihnen noch manches andere oblag. Der Todte brauchte Speise und Trank, die er sich nicht selbst verschaffen konnte, und desshalb mussten ihm Opfer dargebracht werden. Diese Opfer konnten sehr verschiedener Art sein; entweder waren es wirkliche Speisen, und diese konnten wieder neben oder vor dem Leichnam mitbestattet oder auch, wie es in Griechenland vielfach Brauch war, über das Grab gelegt und geschüttet werden, oder aber es wurde auch Alles, wessen der Todte bedarf, ihm nur symbolisch in künstlerischer Nachahmung dargebracht, wie wir es in Aegypten sahen. Ferner fanden an Festtagen Versammlungen der Familie mit Festmahl statt, wobei auch den Verstorbenen geopfert wurde.

Diese fromme Pflege war aber nicht nur Pflicht gegen den Todten sondern auch Selbstschutz, denn wenn sie unterlassen wurde, hatte man den abgeschiedenen Schatten zum Feinde und konnte mancherlei persönlichen Schaden erleiden. So blieben auch in späteren Zeiten die Verstorbenen mächtigere Wesen, deren Zorn man sorgsam vermeiden musste, und deren Beleidigung sogar eine Strafe von Seiten der höheren Götter nach sich ziehen konnte.

Daher starb selbst in jenen Zeiten, da man sich die Seelen als wesenlose Schatten im Hades umherirrend dachte, der Heroisirungsgedanke niemals völlig aus.[1]

Sichere Anzeichen hiefür sind in Griechenland, ausser den schon

---

[1] Vergl. über diesen Dämonen- und Heroenglauben Bastian, Beiträge zur vergleichenden Psychologie, S. 72—114, wo Beispiele von vielen alten und neuen Völkern gebracht werden. Rhode, Psyche². I. Das Capitel Heroen, besonders S. 150, 152, 157, ferner das Capitel: Seelencult.

in mykenischer Zeit üblichen Grabbeigaben, die vorhin besprochenen Anatheme mit dem Todtenmahl, die im Unterschiede von einfachen Grabsteinen, gewiss eine besondere Cultbedeutung hatten, ferner die Heroa, welche beweisen, dass auch in sehr späten Zeiten einzelne hervorragende Menschen oder Familien beinahe göttlicher Ehre gewürdigt wurden, da man an solchen Plätzen ganz besondere Culte einsetzte.

Die Etrusker dagegen haben nie eine eigentliche Religion entwickelt; wohl haben sie manche Mythen den Griechen entlehnt, ihr eigentlicher Glaube aber erhob sich niemals über eine Dämonologie, und daher blieb der Todtencult die hauptsächlichste religiöse Uebung.

Die Heroisirung der Todten scheint einen grossen Umfang bei ihnen gewonnen zu haben; darauf weisen die Kanopen und überaus reichen Grabbeigaben hin. Bei den Kanopen müssen die Todten göttlicher Ehren gewürdigt worden sein, da man sie gleich den Göttern auf Thronsessel setzte und ihnen davor Opfer dargebracht wurden. Ueber die Art und Weise des sonstigen Cultes wissen wir leider sehr wenig; nur einiges kann man aus den Reliefs späterer Aschenurnen und von den Grabcippen entnehmen. Wir finden hier, gleichwie in Griechenland und Rom die feierliche Aufbahrung, die Klageweiber, den feierlichen Zug zum Grabe, und Kampfspiele, die zu Ehren des Todten am Grabe abgehalten wurden.

In Relief an Sarkophagen oder als Wandschmuck aus Terracotta findet sich manchmal die chthonische Schlange. Die Grundvorstellungen waren also die gleichen, wie bei allen anderen Völkern, welche ihre Anregungen der aegäischen, oder der dieser vorausgehenden, allen gemeinsamen Cultur entnahmen.

Weniger Aufschluss als die Reliefs geben uns die Wandgemälde der Gräber. An diesen sind die häufigsten Vorstellungen dem täglichen Leben entnommen. Es wurden Spiele in der Palästra, Tänzer und Tänzerinnen, Jagd und Fischerei, fröhliche Gelage und sogar Handwerker bei der Arbeit dargestellt. Mythologische Scenen sind immer von Hellas übernommen, Hades und Persephone, Scenen der Theseussage, oder Odysseus den Polyphem blendend.

Auch bei den Römern war der Ahnencult besonders wichtig. Wie die Bilder der Vorfahren im Hause aufgestellt waren, habe ich schon früher erwähnt. Die Seelen dieser Verstorbenen dachte man als häusliche Schutzgeister, und dass sie höhere Wesen waren, zeigte die Ueberschrift «Diis Manibus» auf allen Grabinschriften bis in die spätesten Zeiten, wodurch eine Vergöttlichung der Seele, also zum mindesten ihre Heroisirung deutlich ausgesprochen ist.

Die Kaiser dachte man sich nach dem Tode wirklich unter die Götter versetzt. Die Beschreibung einer solchen Apotheose giebt ausführlich Herodian (IV, 3) und das Gebäude, in dem das Bild des Kaisers verbrannt wird, damit sich die Seele auf einem Adler zum Himmel erheben könne, zeigen uns viele Münzen mit der Umschrift Consecratio, die bei derartigen feierlichen Ereignissen geprägt wurden.

Demnach hat das Bildnis, wie immer es auch am Grabe angebracht war, stets eine gewisse Cultbedeutung; der todte Aegypter bedurfte seiner, damit der Ka sich daran haften könne, um so gesichert weiter zu leben; der Grieche brachte seinen Todten Weihgeschenke dar, auf welchen sie die Opfer der Lebenden in Empfang nehmend dargestellt wurden; der Etrusker zeichnete seine Verstorbenen durch Thronsitze, wie sie den Göttern gebühren, aus und brachte ihnen Speise und Trank, sowie sonstigen Lebensbedarf als Opfer dar, und die Römer hatten in jeder Familie ihren eigenen Cult der Manen, so dass neben der allgemeinen nationalen Religionspflege in jedem Hause noch ein besonderer Privatcult bestand. Ueberall schimmert der Gedanke durch, dass die Seele den Göttern näher stehe als der Mensch, und daher eine diesen ähnliche Verehrung heische.

Eine ganz andere Auffassung brachte das Christentum mit sich. Der Körper wird der Erde, aus der er herstammt, wiedergegeben; er bedarf nach der Bestattung keiner weiteren Pflege; die Seele jedoch ist von allen irdischen Sorgen und Interessen befreit; ihr können daher die Hinterbliebenen keinen weiteren Cult angedeihen lassen, wenn man nicht die Fürbitte, wie sie in der katholischen Seelenmesse zum Ausdrucke kommt, dafür nehmen will. Aber selbst hier ist es nicht der Todte, an den man sich mit der Culthandlung wendet, sondern es ist eben eine Bitte, die man für ihn thut, nicht aber an ihn richtet. Der Lebende und der Todte sind ganz gleich Gott unterthänig, und daher ist jede Art von Heroisirung im Christentum völlig ausgeschlossen. Wenn daher an christlichen Grabmälern ein Porträt vorkommt, so kann dies immer nur der liebenden Erinnerung dienen, niemals aber göttliche Ehren des Todten bedeuten. Im Gegentheile, der Verstorbene muss sich selbst im Bilde als guter Christ bezeugen, und daher ist an christlichen Grabmälern der Dargestellte zumeist als Leichnam abgebildet, der aber auch, wie es ja ebenfalls bei der Beerdigung des wirklichen Körpers der Fall ist, die Hände zum Gebet faltet, und durch andere Bilder in Bezug zur Gottheit gebracht wird; oder aber er wird lebend und in Andacht und Anbetung versunken dargestellt.

Dies ist der grosse Unterschied in der Bedeutung der heidnischen und christlichen Grabporträts; beim heidnischen ist der Dargestellte der Verehrte, bei dem christlichen der Verehrende. Wie der Mensch Leben und Körper von Gott verliehen empfing, so muss er diese auch wieder Gott als Opfer im Tode darbringen, und darin mag, meiner Ansicht nach, eine Erklärung liegen für den höchst merkwürdigen Umstand, dass der altheidnische Anfang römischer Grabschriften, die beiden Buchstaben D. M. sich an vielen christlichen Inschriften weiter erhalten hatte.

Ich bin nämlich davon überzeugt, dass die ersten Christen auch hier, wie bei so manchen anderen Formen, die sie vom Heidenthume her kannten und täglich um sich sahen, eine andere Bedeutung unterlegten, um so den heidnischen Sinn zu verdrängen, was ja sehr begreiflich ist, denn die altgewohnte Vorstellung liess sich nicht ganz ausmerzen; wohl aber konnte man dieser Vorstellung einen anderen Begriff und Sinn unterschieben. Auf diese Weise wurde auch mit mehreren anderen, dem früheren und gleichzeitigen Heidenthum entnommenen Formen verfahren. Manche heidnische Darstellung mag dadurch auf christliche Begräbnisplätze gekommen sein, weil man der Billigkeit halber kaufte, was gerade beim Steinmetz, der Sarkophage fertigte, vorhanden war. Viele andere, z. B. Orpheus, wurden aber absichtlich übernommen und umgedeutet, oder gleich den vorbildlichen Scenen des Alten Testamentes, auch als parallele Vorbilder, wie sich die Sehnsucht nach Erlösung schon bei den Heiden fühlbar gemacht, betrachtet. Geht ja doch selbst die so oft vorkommende Darstellung des guten Hirten auf vorchristlich griechische und römische Bildwerke zurück und wurde dem Gleichnisse Christi angepasst.

So mag auch an christlichen Gräbern das D. M. nicht mehr Diis Manibus, sondern vielmehr Deo maximo bedeuten, wodurch der von Gott gegebene Körper gleichsam ihm wieder dargebracht wird. Freilich ist dies nur eine Vermutung, entsprungen aus der Ueberlegung, dass die ersten Christen, die lieber den Märtyrertod starben, als von ihrer religiösen Ueberzeugung abwichen, und sich sonst im Leben von den Heiden streng zu unterscheiden trachteten, gewiss eine derartige Formel, die von so einschneidender Bedeutung für den Glauben vom Leben nach dem Tode ist, nicht gedankenlos übernommen haben werden. Becker[1] widerspricht freilich dieser Ansicht entschieden; mir scheint sie aber

---

[1] Die heidnische Weiheformel D.M. auf altchristl. Grabsteinen. Gera 1881.

aus den oben angegebenen Gründen doch sehr wahrscheinlich,[1] und in späteren Jahrhunderten ist ein solcher Sinn gewiss in diesen Buchstaben, die nie ganz aus den Grabinschriften verschwinden, zu suchen. An den Grabmälern der Cardinäle Girolamo Basso (1505) und Ascanio Sforza (1507) in S. Maria del popolo zu Rom, welche Werke Sansovinos sind, erscheinen über der Inschrift die drei Buchstaben D-O-M, welche hier natürlich nichts anderes als Deo optimo maximo bedeuten können. Wann freilich diese Lesart im Bewusstsein des christlichen Volkes zuerst allgemein durchgedrungen war, dürfte schwer zu bestimmen sein.

---

1 Vergl. darüber Kraus, Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer. Artikel D.M.; auch Hasenklever, Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886. S. 179 wendet sich gegen die Auslegung Deo Magno.

DIE CHRISTLICHEN SEPULCRAL-PORTRÄTS.

er Gebrauch, das Bildnis des Verstorbenen am Grabe anzubringen, reicht bei den heidnischen Römern noch weit in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte hinein; bei den ersten Christen fehlt dagegen das Porträt vollständig, und dafür mag die andere Art der Bestattung ein Hauptgrund gewesen sein, wiewohl auch religiöse Anschauungen mitgespielt haben werden, wobei freilich nicht die von den Juden übernommene Bilderscheu angeführt werden darf, denn schon in den Katakomben finden wir Bilder der fossores (Todtengräber) und manchen anderen bildlichen Schmuck in reicher Verwendung.

Doch stand schon die ganze Anlage der Katakomben der Anbringung von Porträts entgegen. In unterirdischen Gängen wurden, ähnlich wie in den römischen Columbarien, zu beiden Seiten loculi angebracht. In diese fachartigen Ausschnitte der Wand legte man den Leichnam hinein und schloss die Oeffnung mit einer Steinplatte, oder vermauerte sie. An den Aussenseiten der loculi brachte man Erkennungszeichen, das Monogramm Christi, eine kurze Inschrift, eine Münze u. dergl. an.

Eine andere Art der Beisetzung bestand besonders für Märtyrer oder Bischöfe in den Arkosolien, wo in einer Nische, die meistens nach oben von einem Bogen abgeschlossen ist, eine Art Sarkophag aufgestellt war. Diese Särge wurden dann später öfters als Altäre für den Gottesdienst verwendet. An ihnen kommt niemals ein Porträt vor. An den Schlussplatten der loculi scheint bei einigen ganz flüchtigen, oft nur eingeritzten Zeichnungen an ein Bildnis gedacht werden zu müssen, doch auch dies ist nur höchst selten. Es war auch wenig Raum für Entfaltung einer derartigen Sitte vorhanden, und die Wände selbst schmückte man mit Ornamenten und bildlichen Darstellungen.

Ein wirkliches Todtenbildnis finden wir erst in späteren Jahrhunderten, als die Christen nicht mehr in den Katakomben, sondern auf Friedhöfen zu bestatten anfingen, zu welcher Zeit man auch begann, die Leichen in frei zu Tage stehenden Sarkophagen beizusetzen.[1] Stein- oder Terracottasärge finden sich vereinzelt zwar schon in den Katakomben, ausgedehnten Gebrauch aber scheinen die Christen erst seit constantinischer Zeit von den Sarkophagen gemacht zu haben.

Auf diesen Sarkophagen findet sich das Porträt ganz ähnlich wie auf den heidnischen angebracht, und auf den ersten Blick unterscheiden sich beide Klassen überhaupt nicht; erst wenn man den Inhalt der Darstellungen betrachtet, sieht man den geistigen Unterschied. Eines aber fehlt an christlichen Begräbnissen des vierten und der folgenden Jahrhunderte vollständig, die auf dem Deckel gelagerte Porträtfigur. Nur die imago clypeata fand anfangs Verwendung, während die Deckelfigur erst viele Jahrhunderte später, etwa von 1300 an, eine reiche künstlerische Entwickelung von einschneidender Bedeutung für die ganze folgende christliche Kunst durchmachen sollte. Die Formen und die Umrahmung dieser Bildnisse sind durchaus die uns bereits bekannten. Wir sehen die einzelne Person oder das Ehepaar in einer Muschel oder einem Medaillon als Brustbilder; auch hier wird der Frau wieder der Platz zur Rechten des Gatten angewiesen, und der Mann hält oft die Testamentsrolle in der Linken. Auch bei diesen Bildnissen bemerken wir häufig, dass der Bildhauer den ganzen Sarkophag im Voraus fertigstellte, die Gesichter der Brustbilder aber nur andeutete, um sie erst nach vollzogenem Kaufe mit den gewünschten Gesichtszügen zu versehen. Beispiele hiefür finden sich im christlichen Museum des Lateran.[2]

Was die übrige Ausschmückung der Fläche anbelangt, so war diese recht mannigfach. Der geriffelte Sarkophag kommt häufig vor, öfters wurde der freie Raum ornamental behandelt, wobei auch Motive aus der heidnisch-antiken Kunst, soweit sie keine religiösen Bedenken erregten, herübergenommen und wieder benützt wurden. Schon früher wurde erwähnt, dass die christliche Kunst manche Ausdrucksformen aus der Antike übernahm und ihnen wo möglich eine neue Bedeutung unterlegte. Aus dem Kalbträger und dem Hermes Kryophoros wurde mit Anlehnung an die heilige Schrift der gute Hirte, das heidnische Todtenmahl wurde als Darstellung der christlichen Agapen

---

[1] Vergl. Kraus, Real-Encyklopädie d. altchristl. Alterth. Art. Grab. I. 632.

[2] z. B. Nr. 104 bei Ficker, die altchristl. Bildwerke im christl. Museum des Lateran. Leipzig 1890.

beibehalten, und noch manches andere alte Motiv erfuhr so schon in früher Zeit eine Umwerthung. Wenn aber ein figurenreicher Bilderschmuck an dem Sarkophage angebracht wurde, wählte man natürlich Scenen aus der biblischen Geschichte. Beliebte Darstellungen waren Christus unter den zwölf Aposteln; ferner die Erschaffung der Menschen, der Sündenfall und die Erlösung, in welchen drei Bildern der ganze Inhalt der christlichen Religion in grossen Zügen umschrieben ist, und manche andere mehr.

Zwischen der oberen Leiste des Behälters und dem Porträtmedaillon entstand, wenn nicht Riffelung angewendet ward, ein leeres Dreieck, und dieses füllte man gerne mit der Hand Gottes aus, welche zu einer Handlung auf dem übrigen Relieffelde in Beziehung steht. Besonders häufig sehen wir z. B. Moses, der von Gott die Gesetzestafeln empfängt. Doch finden sich auch bei den Christen zuweilen die uns schon bekannten, den Rahmen haltenden Putti oder Genien.

An den christlichen Sarkophagen wird das Bildnis mit seiner Umrahmung öfters von dem eigentlichen Kasten auf den senkrechten Absturz des Deckels versetzt. Es ist dies eine Neuerung, die an den heidnischen Särgen noch selten zu beobachten war. Gleichzeitig tritt nun manchesmal eine Platzverschiebung auf, indem das Bild nicht in der Mitte, sondern mehr an den Rand hin angebracht ist, während der ganze, erübrigende lange Streifen von verschiedenen Bildern erfüllt wird, worunter besonders oft Jonas, der aus dem Schiffe gestürzt und vom Walfisch verschlungen wird, als ein Sinnbild der Auferstehung vorkommt.

Wenn diese Art der Anbringung eines Bildnisses schon neu ist, so tritt ein von den Christen erst völlig neu eingeführter Typus in den Abbildungen ganzer Figuren auf. Diese werden nämlich zwischen Heiligen, zumeist Petrus und Paulus, stehend dargestellt, und zeigen die antike Gebärde des Betens oder Verehrens mit aufgehobenen Armen. In diesen Bildern wird der den christlichen Porträts zu Grunde liegende und sich so sehr von dem heidnischen Geiste unterscheidende Gedanke zum ersten Male ganz deutlich ausgesprochen und zur Erscheinung gebracht.[1]

---

[1] Beispiele zu allen diesen Arten finden sich vereint im christlichen Museum des Lateran. Vergl. bei Ficker die Nrn. 9, 18, 55, 72, 104, 108, 125, 126, 127, 128, 137, 144, 147, 150, 154, 163, 175, 178, 182, 184, 189, 210, 214. Ferner Edmond le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles, Paris 1878, und desselben Verfassers, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886.

Das Verbreitungsgebiet der christlichen Porträtsarkophage war ein verhältnismässig beschränktes, denn unser Besitz an solchen stammt nur von Italien und Südfrankreich. Aus Deutschland haben wir überhaupt nur im Museum zu Trier einen einzigen der altchristlichen Kunst angehörigen Sarkophag mit Reliefs, die Arche Noah darstellend, also ohne Bildnis; die anderen Sarkophage sind alle einfache glatte Steinkästen.

Doch auch in Italien verschwand das Porträt bald gänzlich. An Särgen des 6. und 7. Jahrhunderts findet sich meist nur das Monogramm Christi von einem Ornamente, das aus Weinranken gebildet ist, umgeben, oder wir sehen das Lamm Gottes auf einem Hügel, von dem die vier Lebensströme ausgehen, ähnlich wie an Mosaiks, oder den thronenden Christus von Heiligen verehrt; ferner auch das verschlungene X und P in einer Thorarchitektur, umgeben von zwei Lämmern, und noch manche andere symbolische Zeichen und Scenen, die den alten Christen geläufig waren und zumeist einen Hinweis auf die Erlösung und Auferstehung enthalten. Beispiele hierfür bietet besonders Ravenna, z. B. der Sarg der Galla Placidia und mehrere in S. Apollinare in Classe.

Von da bis in das 11. Jahrhundert fand das Porträt an den christlichen Grabmalen keine Verwendung mehr. Dies hatte seinen Grund in dem veränderten Zeitgeiste. In der Antike, wenigstens in Griechenland und Rom ward der Individualismus sehr entwickelt. Der Einzelne fühlte sich als einen Factor in der Gesellschaft, dachte mit Selbstgefühl und Stolz an die ihm zugewiesene Rolle und trachtete sich demgemäss zur Geltung zu bringen. Dadurch gewann das Bildnis eine wirkliche Bedeutung. Dieser antike Geist mag auch noch für die ersten christlichen Sarkophage beeinflussend gewirkt haben. Bald aber schwand mit dem Zusammenbruche des römischen Reiches diese Gesinnung, es bemächtigte sich eine gewisse Weltflucht der menschlichen Gemüther. Die christlichen Völker dieser Zeit fühlten sich als Fremdlinge auf Erden, scharenweise zogen sie in die Klöster, das einzelne Individuum verlor an Wert, und daher konnte auch das Bildnis wenig Bedeutung mehr haben. Ja nicht nur im Persönlichen, in der ganzen Kunst kommt dieser Geist zum Ausdrucke. Der Künstler dieser Zeiten schuf nicht mehr aus seinem eigenen Wesen heraus und brachte neue bedeutsame Gedanken in eigenartiger Auffassung. Die private Kunst war überhaupt zum grössten Theile verschwunden, das künstlerische Schaffen diente fast ausschliesslich der Kirche, von welcher durch Ritus und Dogmen ein bestimmter Gedankenkreis festgesetzt war, den man

durch lange Zeit auch wieder mit bestimmten Formen zur Anschauung brachte. So verloren die Kunstwerke alles Charakteristische, es entstanden typologische Bilderkreise, die mit wenigen Veränderungen Jahrhunderte hindurch gleich blieben. Dass in solchen Zeiten das Porträt, das so ganz und gar auf dem Individuellen beruht, keine Ausbildung, ja sogar überhaupt keine Verwendung finden konnte, ist wohl klar.

Ausserdem wurde im Jahre 1000 nach Prophezeihungen und alten Auslegungen der Bibelstellen das Ende der Welt erwartet, und auch dies mag mit zu der weltflüchtigen Gesinnung beigetragen haben. Vielleicht aber liess das Nichteintreten dieses gefürchteten Ereignisses dann die Geister wieder aufathmen, und wir finden schon im 11. und 12. Jahrhundert auch wieder einen individualistischen Zug in Kunst und Litteratur auftreten, dessen Wurzeln natürlich weiter zurückliegen müssen.

Die Anfänge der späteren christlichen Porträtkunst hängen enge mit der in Italien schon frühe gepflegten, wiewohl öfters bekämpften Sitte, der Beisetzung in den Kirchen zusammen, die sich dann bald auch über Deutschland und Frankreich verbreitete.

In Rom wurden die Bischöfe schon vom ersten bis ungefähr zum Anfang des dritten Jahrhunderts in den sogenannten Grotten des Vatikans bestattet, von da an bis zum fünften wurden auch die Päpste in den Katakomben beigesetzt, und von der Mitte des fünften Jahrhunderts liessen sich dann nicht nur Bischöfe, sondern auch weltliche Grosse mit Vorliebe in der Vorhalle des St. Peter begraben, ja sogar zwei christliche römische Kaiser, Honorius und Valentinian III. rechneten es sich zur Ehre an, hier ihre letzte Ruhestätte zu finden.[1]

Bald bürgerte sich dieser Brauch auch in anderen Kirchen ein. Die Gräber im Vorraume der Gotteshäuser konnten entweder aus grösseren gemauerten Grüften bestehen, oder der Sarkophag wurde unter dem steinernen Fussboden einfach eingelassen und die Stelle im Fussboden selbst durch eine Platte kenntlich gemacht, deren Form einem Sargdeckel nicht unähnlich war, und welche eine Inschrift, ein Kreuz, ein Ornament u. dergl. enthielt.

Ungefähr vom Ende des 11. Jahrhunderts an schmückte man sowohl in Italien als in Deutschland diese Grabplatten mit der eingeritzten Zeichnung des Verstorbenen, wobei die vertieften Linien mit einer

---

[1] Vergl. Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste[2]. Leipzig 1881. S. 11 ff.

rothen oder schwarzen Farbe ausgefüllt wurden, um das Bild deutlicher hervortreten zu lassen.

Eine derartige Sitte konnte sich jedoch nicht plötzlich über so weite Gebiete verbreiten, wenn sie völlig neue und unvorbereitete Kunstformen einführte; der Gedanke dazu musste schon vorhanden gewesen sein, und konnte sich wohl leicht auf ältere bekannte Werke stützen. Gewiss werden sowohl römische Sarkophage als auch Grabsteine durch alle die Jahrhunderte, in welchen das Porträt vernachlässigt wurde, an verschiedenen Orten frei zu Tage gelegen haben und bekannt gewesen sein; ja, wir haben sogar sicher antike Sarkophage, die zu verschiedenen Zeiten des Mittelalters zu neuen Bestattungen benutzt worden sind.

So stehen z. B. heute noch in der Capella della Beata Vergine zu Ravenna zwei antike, skulpirte Leichenbehälter, welche gewiss niemals verloren, sondern durch alle Zeiten bekannt waren. Sie wurden laut Inschrift von dem Erzbischofe Luca Torregiani in der Kapelle aufgestellt. Der eine soll die Gebeine des im 5. Jahrhundert verstorbenen S. Barbaziano, des Beichtvaters der Galla Placidia enthalten, während in dem andern die Ueberreste des 1321 verstorbenen Erzbischofs S. Rinaldo ruhen;[1] und im Baptisterium derselben Stadt ist ein antiker Sarkophag als Taufstein in Verwendung, auf dem auch die uns von Rom her bekannten Festons haltenden schwebenden Genien wiederkehren.[2]

Altchristliche Sarkophage hatten sich in den Krypten der Kirchen natürlich immer erhalten, darunter auch solche mit Porträts. Wenn auch manche Werke an diesen nicht immer zugänglichen Orten öfters der Vergessenheit anheimfielen, so wurden sie doch von Zeit zu Zeit wieder entdeckt, und erregten die Bewunderung des Volkes, das dann zuweilen glaubte, dass die Körper von Heiligen gefunden worden seien. Ein Beispiel hiefür bieten zwei altchristliche Steinsärge in S. Giovanni in valle zu Verona, der eine mit Scenen aus dem neuen Testamente und Christus zwischen Aposteln, der andere mit den Brustbildern eines Ehepaares in einer Muschel. Ueber dem ersten dieser Särge ist jetzt noch ein Relief von zwei Mönchsgestalten angebracht, worüber Scipio Maffei in seinem Werke «Verrona illustrata»[3] folgendermassen berichtet.

---

[1] Siehe Francesco Beltrami, Il forestiere instruito delle cose notabile della citta di Ravenna e suburbane della medesima. Ravenna 1783. S. 21.

[2] Beltrami. S. 35.

[3] Verona illustrata. Verona 1732. Parte terza. p. 58.

Sopra questo monumento è stata posta un altra pietra con le figure di due corpi, che hanno nimbo dietro il capo, abito Monastico, e libro sotto le mani. Vi fu forse posta quando nella fine del decimo quarto secolo popolar grido naque di conservarsi qui le reliquie di due Apostoli; non fu per altro scolpita con tale intento la pietra, perche mostra un vecchio con barba, un giovane senza, e nel fondo un fanciullo.

Aus dieser Nachricht ist zu erkennen, dass schon im vierzehnten Jahrhundert altchristliche Sarkophage und spätere Grabplatten zu neuem Gebrauch mit einander vereinigt wurden.

Ausserdem aber waren sogar mehrere etruskische Aschenurnen schon frühzeitig bekannt, wie z. B. einige Exemplare am Campo santo zu Pisa beweisen, von deren Reliefs sich Giovanni Pisano einzelne Vorbilder für seine Kanzeln entnahm; und verschiedene Funde, sei es von Sarkophagen oder römischen Grabsteinen, wird der Zufall wohl zu allen Zeiten geboten haben, wovon wir freilich keine bestimmte Kunde besitzen, wofür aber die genannten Stücke, denen sich noch mehr anreihen liessen, Zeugnis geben.

Die Wiederbenutzung vorhandener antiker Sarkophage war bis in das dreizehnte Jahrhundert sehr beliebt. In Venedig wurde 1252 der Doge Marino Morosini in der Vorhalle der Markuskirche und 1253 ein anderer Doge Giacomo Tiepolo in St. Giovanni e Paolo in altchristlichen Särgen beigesetzt; für Rom ist das Grabmal Savelli im Querschiff von Aracoeli ein gutes Beispiel für diesen Gebrauch, ebenso auch das Grab des Kardinals Guglielmo Fieschi in der Basilica S. Lorenzo fuori le Mura; und an verschiedenen anderen italienischen Orten, wie in Bologna und Padua, um nur einige zu nennen, lassen sich noch derartige Werke als Belege für diese Sitte finden. Doch wurden die erhaltenen alten Sarkophage nicht nur zu allen Zeiten wieder benutzt, es gab auch immer Künstler, die solche antike Arbeiten für ihre eigenen Zwecke als Vorbilder gebrauchten und nachahmten. Hat schon Niccolo Pisano mit seinen ersten Schülern antike Särge, wie den Phaedrasarkophag in einzelnen Figuren für seine Kanzelreliefs getreu kopirt, so finden wir andererseits noch bis in das 15. Jahrhundert neue Sarkophage, die ganz nach Art der altchristlichen gebildet wurden. In einer solchen Nachahmung eines alten canellirten Sarges, mit der Darstellung des guten Hirten in der Mitte und der Porträtfigur unter dem leicht zurückgeschobenen Deckel, sind z. B. 1444 die sterblichen Ueberreste Giuliano Davanzati's in S. Trinita zu Florenz beigesetzt worden. Der Sarg des 1295 verstorbenen Guido da Lozzo und

seiner Gattin Constanza im Kreuzgange von St. Antonio zu Padua erscheint wie eine direkte Nachbildung altchristlicher, besonders ravennatischer Särge. So sehen wir, dass, wiewohl durch etwa 5 bis 6 Jahrhunderte das Porträt an christlichen Grabmalen fehlt, die alten Traditionen doch niemals ganz ausgestorben waren, und darum zu Zeiten des Wiederauflebens der Kunst leicht neue Anregungen daraus geschöpft werden konnten.

Beide Hauptformen der Antike der Sarkophag und der Grabstein wurden im 11. Jahrhundert wieder übernommen. Doch scheint das Porträt auf der Platte früher aufgekommen zu sein, während bei Sarkophagen die Arten ohne Bilder noch lange in Uebung blieben.

Die letzten noch der altchristlichen Kunst zugerechneten Bildnisse von Bestatteten sind die sechs Grabplatten in Cividale, die noch in Relief die liegende Gestalt der Verstorbenen zeigen. Die ältesten Grabdeckel mit eingeritzten menschlichen Figuren, die wir als den Beginn der neueren Entwickelung betrachten dürfen, stammen merkwürdiger Weise nicht aus Italien, sondern aus Deutschland, jedoch von Gegenden, wo lange römische Cultur heimisch war. Es sind dies zwei Steine, die nach ihren Fundumständen sicher noch in merowingische Zeiten zu setzen sind,[1] und jetzt im Provinzial-Museum zu Trier aufbewahrt werden. Ihrer Entstehungszeit nach bilden sie also einen Uebergang von der altchristlichen zur späteren Kunst. Der eine, wohl ältere, wurde auf dem römisch-alamannischen Gräberfelde bei Ehrang gefunden. Die roh ausgemeisselte Darstellung zeigt oben ein Kreuz und darunter eine sehr schematisirte Figur, die jedenfalls einen Menschen andeuten soll und in der Art der Zeichnung an das noch lange später übliche, sogenannte irische Flecht- und Bandwerk erinnert. Der andere, aus Faha im Kreise Saarburg stammend, hat eine ganz deutliche, aber sehr rohe Menschengestalt in Kreuzesform eingeritzt. Bildnisse scheinen mir für beide Grabplatten gewiss nicht beabsichtigt gewesen zu sein, vielmehr möchte ich nach dem Kreuze an der einen und der Menschenfigur in Kreuzesgestalt an der andern Platte lieber vermuthen, dass hier, freilich in sehr unbeholfener Weise, Christus dargestellt sein solle, was aber nicht hindert anzunehmen, dass derartige Grabdeckel auch auf die späteren mit dem eingeritzten Bildnisse des Verstorbenen beeinflussend gewirkt haben können. Dieser

[1] Hettner, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier. Trier 1893. Nr. 323 u. 324.

Umstand sowie ihre zeitliche Stellung geben diesen eigenartigen Denkmälern eine besondere Wichtigkeit.

Etwa im elften Jahrhundert begann man in Deutschland sowohl als in Italien das Bild des Bestatteten auf den Grabplatten, die in den Boden der Kirche eingelassen wurden, anzubringen. Wie bei den eben erwähnten Werken wurde anfangs auch hier die Zeichnung nur leicht in den Stein oder die Bronzeplatte eingravirt, und man beschränkte sich fast ganz auf den Contur, der mit Farbe ausgefüllt wurde. Ist es Zufall, oder beruht es auf inneren Beziehungen, dass diese Technik zu dem besprochenen Zwecke gerade in jener Zeit weitere Verbreitung fand, als von Byzanz aus angeregt das Niello in Italien allgemein für Kirchenportale in Verwendung kam? —

Die Hauptmasse der Grabtafeln in Italien stellt Geistliche und Mönche dar. Sie sind theils in den Vorhallen der Kirchen, theils in den Kirchen selbst oder in den Klosterkreuzgängen eingelassen worden; es kommen zwar auch einige Bildnisse von Rittern an solchen Platten vor, doch bei weitem nicht in der reichen Anzahl wie in Deutschland, da es auf italischem Boden bald Sitte wurde, für weltliche und geistliche Grosse andere, architectonische Grabmäler zu errichten.

Die ältesten dieser gravirten Steine zeigen auch nur eine einfache von der Inschrift erfüllte Umrahmung. Als man später die Figuren in höherem Relief arbeitete, wurde auch der äussere Abschluss prächtiger und reicher gebildet. Anfangs aber sind solche erhaben gearbeitete Gestalten selten, da der Boden der Kirche nicht uneben werden sollte. Eines der ersten Beispiele dieser jüngeren Richtung, noch aus dem elften Jahrhundert stammend, ist wohl die Bronzeplatte mit der Relieffigur des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg.[1]

Seit dem dreizehnten Jahrhunderte beginnen die Steine mit hohen Figuren häufiger zu werden, und damit stellte sich auch das Bedürfnis nach einer plastischen Umrahmung des Bildes ein. Der Verstorbene ist immer auf dem Rücken liegend dargestellt. Der Kopf ruht auf einem Polster, die Hände sind meist wie im Gebete gefaltet, oder halten ein Buch. Der Rahmen hingegen zeigt deutlich, dass ihm altrömische stehende Grabsteine zum Vorbild gedient haben, denn er stellt immer eine nischenartige Architectur vor, ähnlich den antiken Werken, wo der Todte in der Vertiefung steht.

Während also die Figur ganz richtig liegend gedacht ist, ist die

[1] Otte, Kirchliche Kunst-Archäologie. I. S. 338.

Umrahmung der aufrechten Architectur entnommen, ein Widerspruch, der an sämmtlichen derartigen Steinen wiederkehrt, und von dem man erst im sechzehnten Jahrhundert abgekommen zu sein scheint. Der Gedanke zu dieser architectonischen Umgebung stammt augenscheinlich von römischen Werken; aber nicht immer hielten sich die Künstler an die antiken Formen, nur das Princip war beibehalten, die Formen selbst aber der jeweilig üblichen Architectur entnommen.

Der Grabstein des 1358 verstorbenen Ritters Domenico Biordo degli Ubertini in S. Croce in Florenz zeigt ihn in voller Rüstung in einem gothischen Spitzbogen, der von gewundenen Säulen, wie sie in Italien in dieser Zeit sehr häufig vorkommen, getragen wird. Die ausserhalb des Giebels freibleibenden beiden Dreiecke werden von Wappenschildern mit Helm und Helmschmuck ausgefüllt. Aehnlich, doch reicher in der Detailausführung sind die Grabmale der Familie Acciaiuoli in der Kirche der Certosa bei Florenz, die der Schule des Orcagna zugeschrieben werden.[1] Noch im fünfzehnten Jahrhundert finden sich auch Grabsteine mit einer Renaissance-Architectur in Rundbogen. Als ein Beispiel führe ich das Grabmal des Mönches und Malers Beato Angelico in S. Maria sopra Minerva zu Rom an. Hier tritt der innere Widerspruch der Composition dadurch besonders vor Augen, dass das Polster, auf dem der Kopf aufruht, an den vier Ecken Quasten hat, welche allen Gesetzen der Schwere entgegen noch in den Bogen nach aufwärts reichen. Die über dem Bogen entstehenden Dreiecke werden von geflügelten Engelsköpfen ausgefüllt. Aehnlich, doch noch mit gothischen Bogen versehen, ist das Grabmal des Bernardino Zambeccari, Professor des Kirchenrechts zu Bologna, der 1424 in der Kirche S. Francesco begraben wurde. Der Stein befindet sich jetzt im Museo civico. An diesem Werke aber ist noch ein Umstand auffällig; um die nur stehend zu denkende Bogen-Architectur zieht sich aussen im Rechteck noch ein Ornament von Weinranken, das ganz gut auch liegend aufgefasst werden kann, so dass der Gegensatz zwischen der liegenden Gestalt, dem Bogen und dem Rahmen ein noch grösserer wird.

Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, aus welcher Zeit die grösste Menge dieser Grabsteine stammt, finden wir auch bekannte Künstlernamen unter den Verfertigern. In der Kirche Aracoeli zu Rom ist die Grabplatte des Giovanni Crivelli, Archidiacon von Aquileia, noch an Ort und Stelle zu sehen. Die Bronzetafel wurde wohl 1432, dem Todesjahre

---

[1] Burckhardt, Cicerone[4]. II. 338 c.

Crivellis, von Donatello gearbeitet.[1] Doch auch dieser Künstler vermied das eben erwähnte Missverhältnis nicht, sondern lässt das Bildnis des Todten auf einem Polster ruhen, zeigt ihn aber in einer muschelförmigen Nische unter einem Rundbogen. Ueber dem Bogen wird ein Kranz von zwei schwebenden Genien gehalten, sehr ähnlich denen, die wir schon an römischen Sarkophagen fanden.

Zuweilen scheint man diesen Widerspruch empfunden zu haben, und gab daher den Steinen eine einfachere, nicht architectonische Umrahmung, so dass der Körper wie in einer niederen Steinkiste zu ruhen scheint.

Beispiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert sind die Grabsteine des Graziolo Accarisi, Professor des ius civile zu Bologna (jetzt im Museo civico) und der des Bischofs Giovanni Montemirabili in S. Maria del popolo zu Rom. Bei beiden liegt die Figur des Todten in einer leichten Vertiefung des Steines wie in einem Bette, und um den erhöhten Rand läuft die Inschrift, welche Kunde vom Leben und Tode des Dargestellten giebt. Der Stein des Montemirabili ist ausserdem noch von einem Blattornamente, das die äusserste Umrahmung bildet, eingesäumt.

Auf eigentümliche Art suchte Simone Ghini an dem Grabmale des Papstes Martin V. im Lateran trotz Beibehaltung des architectonischen Renaissancebogens den Widerspruch zu lösen; er wiederholte nämlich den gleichen von Pfeilern getragenen Bogen noch einmal im Gegensinne an der Fussseite des Denkmales, so dass die Figur des Papstes gleichsam in einer elliptischen Wanne gebettet scheint. Wirklich wäre ihm hiedurch die Auflösung des Widerspruches gelungen, wenn sich der Künstler nicht hätte verleiten lassen, am Kopfende noch eine liegende Tafel anzudeuten, welche die Insignien des Papstthumes in einem Kranze zeigt, der von zwei Genien gehalten wird, die offenbar aufrecht und in schreitender Bewegung gedacht sind, wodurch das Missverhältnis, dass ein Theil der in gleicher Ebene liegenden Darstellungen wagrecht, der andere senkrecht zu denken ist, wieder hervorgerufen wird.

In wohl richtiger aber für den Beschauer abstossender Art der Darstellung suchte sich Francesco da Sangallo bei dem Denkmale des Cardinals Buonafede im Capitelsaale der florentiner Certosa zu helfen. Er gab einfach nur die auf dem Kopfpolster ruhende Figur wieder und liess jegliche Umrahmung aus. Dadurch aber wird der

---

[1] Burckhardt, Cicerone[6]. II. 357 b.

peinliche Eindruck hervorgerufen, als liege der Todte direct auf dem steinernen Fussboden auf.

Nicht nur diesen formellen Uebelstand hatten die liegenden Grabsteine, sondern es war auch sehr störend, dass die in den Fussboden eingelassenen Platten zu leicht abgetreten wurden und so alles künstlerische Ansehen verloren. Um dem vorzubeugen, bedeckte man sie oft mit einem Drahtgitter oder einer Holzplatte, die von hölzernen kurzen Pfeilern getragen wurde, so dass die Grabplatte wohl geschützt war, und dennoch sichtbar blieb. Doch fand man schon in frühen Zeiten auch noch ein anderes Mittel zum Schutze des Bildes, indem man den Grabstein selbst über den Fussboden hob, und zwar so, dass er entweder nur so viel darüber hervorragte, um das Darüberschreiten unmöglich zu machen, oder ihn auch so bedeutend erhöhte, dass er mit den ihn stützenden vier Wänden das Aussehen eines Sarkophages erhielt, der wieder entweder wirklich den Leichnam barg oder wie die Grabplatte nur die Stelle der Gruft bezeichnete. Diese Art der Gräber sind die sogenannten Tumben. Man kann jedoch nicht sagen, die Tumben seien eine directe Weiterbildung der Grabplatten, denn freistehende Sarkophage waren in altchristlicher Zeit und später in den Kirchen vielfach im Gebrauch. Als man aber die Grabsteine erhöht über dem Boden anbrachte, ähnelte ihre Form den frei sichtbaren Sarkophagen, und da man in diesem Falle die Begräbnisstelle gerne noch durch architectonischen Schmuck auszeichnete, entstanden aus zwei verschiedenen Wurzeln die oft prächtigen und kostbaren Monumente mit umgebender Architectur an den Wänden der Kirchen, während für einfache Begräbnisse immer noch die Platte in Verwendung blieb. Verschieden sind die Formen dieser Grabmäler und verschieden auch die Arten, wie sie an der Kirche angebracht wurden. Zuweilen bleibt der Charakter einer etwas erhöhten Grabplatte oder eines Sarkophagdeckels gewahrt, zuweilen ist das Denkmal ganz in Form eines Sarkophages gehalten, der entweder auf dem Fussboden aufruhen kann oder an der Wand auf Consolen ruht.

Im Folgenden sollen nun diese Grabmäler chronologisch betrachtet werden, wobei besonders auf den Bezug des Bildnisses zu dem übrigen Aufbau des Denkmales zu achten sein wird.

Die schönsten dem dreizehnten Jahrhundert angehörigen Monumente, an denen das Porträt besondere Wichtigkeit erlangt, stammen aus den Werkstätten der Cosmaten und der Pisani.

Auch die Cosmaten bedienten sich zuweilen vorhandener antiker Sarkophage, die sie mit einem mosaicirten Oberbau versahen, z. B.

an dem Denkmal der Familie Savelli in Aracoeli zu Rom. Bei Werken eigenen Entwurfs jedoch stellten sie den Todten mit Vorliebe auf einem säulengetragenen Paradebette dar; in Marmorrelief nachgeahmte Decken hängen von diesem Bette herab, und der zwischen den Säulen befindliche Kasten ist entweder mit den Wappen des Verstorbenen geschmückt, wie an dem Grabmale des Cardinals Adam Eston in S. Cecilia zu Rom, oder in Felder getheilt, die von dem bekannten Cosmatenmosaik ausgefüllt werden. Ein Beispiel hiefür bietet das Denkmal des Cardinals Anchero di Troyes in S. Prassede. Immer ist der Bestattete in seinem vollen Amtsschmucke auf einem Kopfkissen ruhend dargestellt. die Hände vor dem Leibe gefaltet, und die Gesichtszüge weisen entschieden eine bis in alle Einzelheiten verfolgte Porträttreue auf. — Häufig aber nahmen schon die Cosmaten alle drei bildenden Künste für derartige Werke in den Dienst, indem sie Sarkophage der eben beschriebenen Art unter einen reich mit Mosaic verzierten, gothischen Spitzbogen, wie unter einen Baldachin stellten. Unter diesem Bogen und über dem Sarge befindet sich zumeist ein Frescogemälde, die thronende Maria mit dem Kinde von Heiligen umgeben und von dem knieenden Inhaber des Grabes verehrt. An solchen Werken tritt ausserdem noch eine sehr sinnige Neuerung auf. Der Todte ist gleichsam für gewöhnlich durch einen Vorhang vor den neugierigen Blicken geschützt; zwei Engel jedoch, einer zu Häupten und einer zu Füssen, haben diesen Vorhang auf beiden Seiten zurückgezogen, so dass der Beschauer den Blick nach der Porträtfigur frei hat. In vielen Kirchen Roms finden sich derartige prächtige und sinnvolle Grabmäler, so in S. Maria Maggiore das des Cardinals Consalvo Rodriguez, in S. Maria Sopra Minerva das des Guglielmo Durante oder das des Cardinals Matteo d'Aquasparta in der Kirche Aracoeli.

An einem nur theilweise erhaltenen Werke der Cosmaten, nämlich an dem Bruchstücke des Grabmals für Gustiano di Milano im Laterane, ist in einem Reliefbilde der Cardinal, von dem hl. Johannes begleitet, vor Christus knieend abgebildet.

Wir haben eben gesehen, dass neben dem liegenden Bildnisse, der Todte öfters in Malerei noch einmal knieend am Grabmale erscheint, wodurch der Gedanke der Anbetung vor den göttlichen Personen von Seiten des Verstorbenen deutlicher ausgedrückt wird. Doch auch in der Plastik kommt diese Composition nicht nur an dem zuletzt erwähnten Monumente, sondern bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein recht häufig vor. Ein Beispiel aus dem vierzehnten Jahrhundert ist das Grab des Papstes Innocenz IV. in der Kathedrale S. Gennaro zu Neapel.

In dem das Denkmal abschliessenden Halbbogen sieht man Maria, die von dem knieenden Papste und dem Erzbischof Umberto verehrt wird; letzterer hatte das Grabmal 1318 herstellen lassen.[1] Von einem unbekannten Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts stammt die in Bezug auf Porträttreue ganz hervorragend gute Gestalt des Cardinals Niccolo di Cusa an seinem Grabmal in S. Pietro in vinculis zu Rom. In der Mitte sitzt Petrus, links von ihm kniet der mit gefalteten Händen anbetende Cardinal, rechts ein Engel, der die Ketten Petri verehrend in den Händen hält. Und in Venedig ist der 1480 verstorbene Ritter Vittore Capello an seinem Grabmale in S. Giovanno e Paolo von dem Bildhauer Antonio Dentone vor der hl. Kaiserin Helena knieend dargestellt worden. Leider kam ein Denkmal, das nach dem im Southkensington Museum erhaltenen Thonmodelle das schönste und innigste dieser Art geworden wäre, das des Cardinals Niccolò Forteguerra, 1477 von Verrocchio begonnen, nicht zur Vollendung. Der Cardinal war vor dem über ihm schwebenden Christus knieend gedacht, umgeben von den Gestalten von Glaube, Liebe und Hoffnung, von denen der Glaube den Knieenden auf Christus hinweist. Die ausgeführten Theile sind im Dome von Pistoja.

Zwischen den Cosmaten und den Pisanis scheint eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden zu haben, wenigstens finden wir auch bei dieser letztgenannten Künstlerfamilie ganz ähnliche Grabanlagen, ebenfalls reich mit Cosmatenwerk geschmückt. Bei Giovanni Pisano tritt aber das malerische Beiwerk zurück, auch Maria mit dem Kinde und andere Heilige werden gleichfalls plastisch in Rundfiguren über dem Sarkophag oder an den den Bogen tragenden, gewundenen Säulen angebracht. Auch die Vorhang haltenden Engel erhalten in dieser Gruppe noch eine andere Aufgabe, denn der Verstorbene ist hier nicht auf, sondern in dem Sarge ruhend gedacht, der Deckel desselben aber ist in die Höhe gehoben, so dass die liegende Gestalt sichtbar wird. An dem unteren Rande nun dieses entweder durch eine architectonische Stütze oder durch die Engel selbst gehaltenen Deckels befindet sich wieder der Vorhang, der zurückgezogen wird. Ein derartiges Werk, das aus dem Jahre 1304 stammt, fertigte Giovanni Pisano für den Papst Benedict XI. in S. Domenico zu Perugia. Aelter als dieses Grabmal ist das des Cardinals Guglielmo de Bray, das um 1280 von Arnolfo di Cambio in S. Domenico zu Orvieto errichtet wurde. Der Aufbau ist ein ganz ähnlicher, doch zeigt sich hier noch reichere Verwendung

---

[1] Gregorovius, Grabdenkmäler der Päpste. S. 61.

der Cosmaten-Arbeit; auch ist er noch etwas einfacher, da die gothische Ueberdachung fehlt, dafür aber erblickt man über dem Sargdeckel in einer spitzbogigen Nische der Wand die thronende Maria, darunter Heilige und den in Verehrung knieenden Cardinal. Burckhardt hält wohl mit Recht dieses Grabmal für das älteste erhaltene in diesem Typus,[1] der vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts an weite Verbreitung in Italien fand. Einfachere Gräber dieser Art, sind das des Papstes Gregor X. im Dome von Arezzo, das dem Margaritone zugeschrieben wird, und das der hl. Margherita in der dieser Heiligen geweihten Kirche zu Cortona. Einige wollen dies Werk noch dem Giovanni Pisano zuweisen, während Burckhardt aus technischen Gründen es etwas jünger ansetzt. Interessant ist daran, dass ausser der liegenden Gestalt der Margherita, an und unter dem Sarkophag in mehreren Feldern noch Reliefbilder, Scenen aus ihrem Leben darstellend, angebracht sind.

Ein ganz einfaches, noch dem 13. Jhdt. angehöriges Beispiel, das uns gleichsam den Beginn dieses von den Cosmaten und den Pisanis zur Vollendung gebrachten Typus zeigt, ist das Grabmal des Aldobrandini Cavalcanti in S. Maria Novella zu Florenz. Der Sarkophag ist hier auf Consolen hoch an der Wand aufgestellt, und über ihm wölbt sich, ohne weiteren ornamentalen Schmuck ein aus farbigem Materiale erbauter gothischer Spitzbogen. Unter diesem und auf dem Sarkophag aufstehend, befindet sich die Statue der Madonna mit Kind. Ueberraschend wirkt die Art und Weise, wie das Porträt am Sarge angebracht ist. Wegen der hohen Aufstellung war es nicht möglich die Gestalt des Todten auf dem Sarkophag liegend zu zeigen, da sie von unten aus unsichtbar geworden wäre, darum versetzte man sie lieber in Relief auf die vordere Langseite des Sargkastens, wo sie in gleicher Art wie bei anderen Werken hingelagert erscheint. Es war das wohl ein Ausweg um das Bildnis überhaupt anbringen zu können, aber kein gerade sehr geschickter, da für den Beschauer ein merkwürdiger Widerspruch zwischen der senkrechten Fläche und der horizontal darauf ruhend gedachten Gestalt entspringt. Ein Widerspruch, dem wir aber an vielen Grabdenkmalen bis zum 16. Jhdt. wieder begegnen werden.

Auch die den Pisanis vielfach verwandten Sienesen fertigten des Oefteren ganz ähnliche Grabanlagen. So stammt aus dem Jahr 1330

---

[1] Cicerone[5]. II. S. 321.

das grosse Epitaphium des Bischofs Guido Tarlati, das von zwei Sienesen dem Agostino di Giovanni und dem Agnolo di Ventura hergestellt wurde.

Ein auf gothischen Pfeilern ruhender Rundbogen enthält im Innern einen von Engeln getragenen Vorhang. Ueber dem Bogen erhebt sich ein gothischer Giebel. In der durch diese Architectur gebildeten Nische sehen wir auf sechzehn Tafeln, die durch Statuetten von Bischöfen getrennt sind, und in vier Reihen übereinander stehen, Scenen aus dem Leben des Bischofs, was uns, ebenso wie das eben besprochene Grab der hl. Margherita, an die erzählenden römischen Grabmonumente erinnern kann. An der Innenseite der Pfeiler finden wir nochmals beiderseitig je vier Scenen, so dass im ganzen vierundzwanzig solche Tafeln an dem Grabmale von dem Leben des Verstorbenen Kunde geben. Darüber ruht auf Consolen ein mit Relief geschmückter Kasten, an dem wir wieder den von Engeln zurückgeschlagenen Vorhang erblicken, hinter dem auf einer schief geneigten Fläche die Figur des Bischofs erscheint.

Es war dies eine andere Art um bei grösserer Höhe die Figur den Blicken zugänglich zu machen, indem man den Grund an dieser Stelle etwas vertiefte und gleichsam in dieser kleinen Nische eine Reliefplatte mit dem Bilde schief aufstellte.

Aber noch viel weiter reichte der Einfluss der Pisani. In der Unterkirche zu Assisi befindet sich ein Denkmal für Hecuba Lusignana, Königin von Cypern und Jerusalem, ein Werk des Fuccio Fiorentino, in der bekannten Composition, doch mit unschöner und störender Aufstellung der Madonnenstatue, sowie eines riesigen Löwen unter dem Bogen.

Doch auch bis Neapel sind bekanntlich Einwirkungen dieser Künstler zu bemerken. Verbindung von Architectur, Plastik und Malerei bietet das Grab des Königs Roberto in S. Chiara zu Neapel. In zwei Stockwerken baut sich dieses prächtige Monument auf, das von den beiden Florentinern Sancius und Johannes ausgeführt wurde. Der Sarkophag, auf dem der todte König ruht, zeigt vorn sieben gothische Nischen, in der Mitte thront Christus, zu beiden Seiten von ihm je drei weibliche Gestalten. Zwei Engel ziehen den Vorhang von dem Todten weg, hinter dem Leichnam erblickt man mehrere, Tugenden vorstellende, weibliche Gestalten. Darüber erhebt sich von Pfeilern getragen das zweite Stockwerk, in dem wir die Statue des Königs noch einmal sitzend erblicken, während rechts und links in Malerei Vertreter des Volkes dargestellt sind, die ihm ihre Huldigung

darbringen. Von Neapel könnten noch viele andere Grabmäler genannt werden, die aber immer ähnlichen Charakter aufweisen. Die Vorhang haltenden Engel, die Gestalten der Tugenden bleiben sich immer gleich, nirgends tritt ein neuer Gedanke auf.

Wie sehr auch diese Composition verflachen konnte, beweisen die Gräber des Giovanni di Balzo Orsini und des Raimondello di Balzo Orsini in Galatina (Provincia di Lecce). Der Sarkophag ruht hier auf einem mit Porträts und Ornamenten bemalten Gebälke, das von vier hohen, sechseckigen, auf Löwen ruhenden Pfeilern getragen wird.

Auch hier sind der Perspective halber die Platten mit den Gestalten der beiden Mönche hochkantig statt wagrecht aufgestellt. Auffallend sind an beiden Denkmalen die Capitelle, die noch fast altchristliche Formen zeigen. Doch scheinen beide Gräber nicht mehr ganz die ursprüngliche Anlage bewahrt zu haben; besonders an dem des Giovanni sind mannigfache spätere Zuthaten zu bemerken.

Auch im Norden, in Padua waren um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts Grabmale ähnlicher Art im Gebrauch, wofür jene der Familie Carrara in der Kirche degli Eremitani gute Beispiele sind. Die Verbindung zwischen dem Sarkophag und dem Bogen erscheint hier etwas gelockert, wurde aber einstmals durch, jetzt nicht mehr erhaltene Fresken aus dem Mariendienste hergestellt. Der Sarg mit der sicher sehr porträtähnlichen Gestalt des Todten auf dem Deckel ruht auf Consolen an der Wand, eine Aufstellungsart, die in Padua schon frühzeitig beliebt war. An der Kante des Deckels befinden sich vier betende Engel, während an dem Kasten selbst in Ecknischen abermals Engel, in der Mitte der Langseite die Statue der Maria erscheinen. Der darüber gespannte Spitzbogen setzt in einiger Entfernung rechts und links davon ebenfalls auf Consolen an. Nach aussen ist er rechteckig abgegrenzt und wieder mit Heiligengestalten in Nischen und betenden Engeln in Medaillons geschmückt.

Nino Pisano gab seinen Grabmälern eine den Altarschreinen ähnliche Gestalt, z. B. dem des Bischofs Simone Saltarello in S. Caterina zu Pisa, wo der Deckel des Sarges von fünf gewundenen Säulen und zwei Vorhang haltenden Engeln getragen wird, so dass man nur in den geringen freibleibenden Zwischenräumen einen Einblick auf die Bischofsgestalt gewinnen kann. Ueber dem Deckel erhebt sich noch ein dreifacher gothischer Giebel, in dem die ganzen Statuen der Madonna mit dem Kinde und von zwei heiligen Frauen stehen. An dem Kasten sind drei Scenen aus dem Leben des Bischofs wie an einer

Predella angebracht. Aehnliche Anordnung, aber doch grössere Zwischenräume, so dass die Figur besser sichtbar ist, zeigt das gothische Grabmal des Niccolò Acciaiuoli in der Certosa bei Florenz.

An allen den besprochenen Werken sahen wir die Beziehungen des Bestatteten zu Christus oder zu Maria in dem statuarischen oder Relief-Schmucke ausgedrückt, manchmal fanden wir daneben auch Reliefs, welche uns von seinem Leben erzählen. Auch diese, bereits in der römischen Sepulcralkunst häufig vorkommende Richtung wurde frühzeitig in Italien wieder übernommen. Eines der frühesten und einfachsten Denkmäler dieser Art ist der unter den Scaligergräbern zu Verona befindliche Sarkophag Mastino I. (1277). Er sitzt, das blanke Schwert in der Rechten haltend, zu Pferde, zwischen der hl. Christine und dem hl. Jacobus. In diesem noch sehr alterthümlichen Werke ist nicht nur das Verhältnis zwischen Profil und Vorderansicht noch nicht genau eingehalten, auch die Isokephali kommt hier noch stark zum Ausdruck, so dass der Reiter sammt dem Pferde nur genau ebenso hoch ist, wie die stehenden Heiligenfiguren daneben.

Doch schon zehn Jahre früher, 1267 hatte Niccolo Pisano mit seinen Gehülfen die Arca des hl. Dominicus in Bologna vollendet, wo an dem Kasten des Sarges in sechs durch heilige Figuren getrennten Feldern das Leben des Heiligen und seines Schülers Reginald in figurenreichen und lebhaft componirten Reliefs geschildert wird.

Für solche Reliquienschreine blieb diese Art der erzählenden Darstellung bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein sehr beliebt. Sie findet sich wieder an dem Bronzebehälter für die Gebeine der heiligen Lorentino und Pergentino, einem Werke des Forzore di Spinello, im Museum zu Arezzo, und an dem von Ghiberti in Bronze getriebenen Schreine des hl. Zanobius, im Dome zu Florenz.

Auch an dem vielleicht dem Werke Benedetto da Maiano's angehörigen Sarkophage des Sigismundus Malatesta († 1468) in S. Francesco zu Rimini sind vorn zwei Ereignisse aus seinem Leben in Relief zu sehen.

An dem Grabmale des hl. Savinus im Dome von Faenza brachte derselbe Künstler zwischen den die Umrahmung bildenden Doppelpilastern sechs Scenen aus dem Leben dieses Heiligen in zwei Streifen an.

Am Sarkophage des hl. Bartholdus in S. Agostino zu S. Gimignano stellte Benedetto drei Bilder aus der Geschichte des Heiligen dar; und wie ein Relief im Bargello beweist, das den Tod der Francesca Pitti bei der Geburt ihres Kindes zum Vorwurfe hat, war min-

destens diese, die Ursache des Todes zeigende Scene an dem Grabmal dieser Dame, wovon nur die eine Platte erhalten ist, von Verrocchio angebracht.

Ferner gehören dieser epischen Richtung die Professoren-Gräber in Bologna an, von denen das Museo civico und mehrere Bologneser Kirchen eine grosse Anzahl vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Ende des sechzehnten bewahren. An diesen Monumenten ist nämlich der Professor auf einem Katheder sitzend abgebildet, und um ihn sehen wir in verschiedener Anordung die seinem Vortrag lauschenden Hörer auf Bänken. Zumeist nimmt der Professor, der ganz von vorn zu sehen ist, die Mitte der Langseite seines Sarkophages ein, während die Hörer rechts und links von ihm Platz finden. Der 1330 verstorbene Lehrer des Civilrechtes Maffeo Gandoni dagegen sitzt ganz rechts im Profil, und nach links hin sehen wir seine Schüler, ebenfalls im Profil, einen hinter dem anderen sitzen. Auf dem Sarkophagdeckel kehrt öfter die liegende Gestalt des Verstorbenen wieder, wobei sich die Figur bei horizontalem Deckel von der schon bekannten Form nicht unterscheidet; manchmal aber hat der Sarg einen dachförmigen Abschluss, und dann ist der Todte in leichtem Relief auf dem abfallenden Theile dargestellt, wodurch er wieder schief statt wagerecht zu liegen kommt. Auch bei diesen Denkmalen ist häufig darüber eine Statue der Madonna oder ein Relief mit dem auferstehenden Christus angebracht.

Zumeist sind es Toscaner, die, wo die Namen der Verfertiger überhaupt bekannt sind, als solche genannt werden; doch ist es bei der Berühmtheit der uralten Universität auffallend, dass es grösstentheils mittelmässige Künstler waren, wie z. B. Andrea da Fiesole, der in den ersten beiden Decennien des vierzehnten Jahrhunderts einige Grabmäler der Familie Saliceti fertigte. Ein einziger bedeutender Bildhauer ist als Urheber eines dieser Werke aus dem fünfzehnten Jahrhundert bekannt: Jacopo della Quercia, aus dessen Werkstatt der Sarkophag des Galeazo Bentivoglio um 1436 hervorging. Im Charakter ist er den übrigen, älteren ganz gleich, zeichnet sich jedoch durch unerbittliche Treue in der Wiedergabe der hässlichen Gesichtszüge und durch höchst dramatisches Leben in der Darstellung der auf Bänken sitzenden Hörer aus. Auch hier sehen wir wieder das Ganze von Statuen, Maria zwischen Petrus und Paulus, bekrönt, während an dem Sarge selbst vier weibliche Gestalten als Allegorien der Tugenden angebracht sind. Das schöne Grabmal Niccolo Fava's, wie das vorige in der Kirche S. Giacomo Maggiore, wird ebenfalls dem Quercia

zugeschrieben. Hier fehlen die Figuren der Tugenden, dagegen wird die Beziehung zu Maria vortrefflich durch zwei knieende Gestalten, eine männliche zu Häupten, eine weibliche zu den Füssen des auf dem Deckel ruhenden Fava, verdeutlicht.

Aber nicht nur in den Kirchen, sondern auch unter freiem Himmel wurden seit dem dreizehnten Jahrhundert zuweilen die Sarkophage aufgestellt und zum Schutze gegen die Unbilden der Witterung mit einer Architectur umgeben, die den Tabernakeln über den Hochaltären der Kirchen nachgeahmt wurde.

Vielleicht das älteste derartige erhaltene Gebäude ist das sogenannte Grabmal des Antenor zu Padua. Noch ohne Anwendung des Porträts sind in dieser Weise die Gräber des Odoardo und des Accursio zu Bologna; wohingegen bei der ähnlichen Anlage der berühmten Scaligergräber zu Verona dem Bildnis ein überraschend reicher Spielraum angewiesen ward.

Von dem Sarkophage Mastino I. war schon oben die Rede; dieser besitzt noch keine weitere Architectur. Der Sarg des Can Grande I., Francesco della Scala, der 1329 starb, ist dagegen bereits unter ein säulengetragenes Dach gestellt. Der Sarkophag steht aber nicht ganz frei, sondern über der Kirchenthüre wurde für ihn eine Nische ausgebrochen, und darüber erhebt sich auf Consolen der weitere Aufbau im gothischen Stile. An der Langseite des von wappenhaltenden Hunden getragenen Sarges erblicken wir Christus aus dem Grabe auferstehend, umgeben von zwei anbetenden Engeln, über dem Dache des Sarges liegt wie auf einem Bette die Gestalt des Bestatteten; doch noch einmal wiederholt sich das Bildnis, da der Todte auf dem Firste des Tabernakels auch noch zu Pferde sitzend in Turniertracht abgebildet wurde. Wir haben schon früher einige Beispiele kennen gelernt, dass man an einem Grabe den Verstorbenen zweimal in verschiedenen Situationen darstellte. Auch auf den anderen Scaligergräbern, dem des Mastino II. (1351) und dem des Can Signorio (1374) finden wir den Inhaber des Grabes sowohl auf dem Deckel des Sarges liegend, als auch oben als Bekrönung der Architectur in Reitergestalt. Für diese Bildnisse zu Pferde bot die Antike ebenfalls Vorbilder, von denen wenigstens eines, die Statue Marc Aurel's durch alle Zeiten öffentlich sichtbar geblieben war.

Aus dieser im vierzehnten Jahrhundert neu aufgenommenen Kunstübung entwickelten sich dann besonders im fünfzehnten Jahrhundert zwei verschiedene Arten des Denkmales, indem entweder bei einzelnen späteren Grabmälern auch im Innern der Kirchen, der Reiter zu

Pferde gleich auf den Sarkophagdeckel gestellt wurde, oder das Reiterstandbild auf einem Sockel ohne Grabbezug, rein als Ehrendenkmal für sich Geltung erhielt. Beispiele für letztere Art sind das Monument des Gattamelata von Donatello gefertigt, vor dem Dome von Padua, und das des Colleoni von Verrocchio zu Venedig, an welche beide Werke sich die reiche Entwickelung des Reiterbildes bis auf unsere Tage anschloss.[1] Als Beispiele des Reiters auf dem Sargdeckel dienen aus dem fünfzehnten Jahrhundert das Grab des Paolo Savelli in S. Maria de' Frari zu Venedig, das des Colleoni zu Bergamo und das des Generals Sarego in der Kirche S. Anastasia von Verona.

An letzterem Grabmale finden wir das uns schon seit den Cosmaten bekannte Motiv des Vorhanges wieder, aber in einer neuen Verwendung, die wir im fünfzehnten Jahrhundert noch vielfach antreffen werden. Der Vorhang ist hier nämlich zu einem Zelte geworden, das von zwei gewappneten Kriegern geöffnet wird, um dem Feldherrn und seinem Pferde freie Bahn zu schaffen. Für das Grab eines Generals gewiss ein sehr passender, wenn auch ganz profaner Schmuck. Das religiöse Moment findet erst über der ornamentalen Umrahmung des Ganzen in Frescen mit Engeln und Heiligenscenen seinen Platz. Die beiden Krieger stehen auf naturalistisch als Felsen behandelten Consolen, der vorne stehende lüftet vor seinem Herrn die Mütze.

Die der Gothik entstammende Sitte, das Bildnis des Todten hinter einem Vorhang zu zeigen, erhielt sich noch lange im fünfzehnten Jahrhundert, während für den übrigen Aufbau mit der Renaissance auch meistens andere Formen erfunden wurden. Der Vorwurf des als Zelt geordneten Baldachins kehrt in dem 1451 bei Rossellino bestellten Grabmale der Beata Villana de' Cerchi in S. Maria Novella zu Florenz wieder. Ueber der wundervoll naturalistisch behandelten Figur der Heiligen ziehen zwei Engel je mit einer Hand den Vorhang auseinander, während sie mit der anderen Hand eine entfaltete Rolle halten, auf der die Inschrift zu lesen ist:

Ossa Villane Mulieris Sanctissime
In Hoc Celebri Tumulo Requiescunt.

Inmitten des Zeltes werden die Hände Gottes sichtbar, die die Krone des Lebens über den Leichnam halten. Es ist dies ein Motiv, das schon in altchristlichen Mosaiks oft angewandt wurde, hier aber, ebenso wie die öfters am Sarkophage vorkommenden Auferstehungs-

[1] Vergl. Friedr. Haack, Zur Entwickelungsgeschichte des ital. Reiterdenkmales. In Zeitschrift für bild. Kunst. N. F. VII. 1896. S. 273 ff.

bilder Christi, die Hoffnung auf ein Weiterleben im Jenseits ausdrücken soll.

In der Unterkirche zu Assisi ist das Grabmal des Cardinals Giovanni Gaetano Orsini. Der noch jugendliche Cardinal ruht in einfacher geistlicher Tracht in einer flachen Nische. Am oberen Rand derselben hängt der zweitheilige Vorhang mittels Ringen an einer Stange und wird von zwei Engeln, die ganz in den langgestreckten Formen gothischer Statuen behandelt sind, zurückgezogen. Ein würdevoller Ernst zeichnet dies Denkmal aus, das bereits eine Mischung spätgothischer und Renaissance-Formen zeigt.

Gerade an den Grabdenkmalen können wir beobachten, dass es hauptsächlich toscanischer Einfluss war, der in ganz Italien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert auf die Entwickelung der Kunst wirkte, sei es, dass toscanische Künstler Aufträge erhielten, sei es, dass von einheimischen Bildhauern Vorbilder der ersteren nachgeahmt wurden. In Venedig blieb die Herrschaft der Gothik am längsten, bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert hinein bestehen, und so finden wir auch an den zahlreichen, in verschiedenen Kirchen errichteten Dogengräbern einen allmähligen Uebergang von gothischen Formen zur Renaissance, der erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts endgültig vollzogen erscheint.

Noch ganz der älteren Art getreu und von zwei Florentiner Künstlern, dem Piero di Niccolò und dem Giovanni da Martino gearbeitet ist das Denkmal des 1423 verstorbenen Tommaso Mocenigo in der Kirche S. Giovanni e Paolo. Er ruht auf seinem Sarkophage unter dem von Engeln auseinandergeschlagenen, zeltartigen Baldachine. Auf der Langseite des Sarges stehen in Nischen fünf Tugenden, und hinter dem Zelte sind in gothischen Nischen noch sechs Apostel und Heilige angebracht. Die Composition ist Eigenthum der beiden toscanischen Künstler, für die Formen des Sarges jedoch diente ein einfacheres älteres Werk in derselben Kirche zum Vorbilde, das Grab des Dogen Antonio Venier (gest. 1400), das aus der Werkstatt der Brüder delle Massegne hervorging. Auf gothischen Consolen steht der Behälter mit dem Bildnisse des Dogen, ohne weitere decorative Zuthat. An dem Kasten sind ebenfalls die fünf Nischen mit den Statuen der Tugenden angebracht, während darüber auf drei Consolen Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus stehen. —

Selbst 1457 begegnen wir einem, trotz manches der Renaissance entnommenen Ornamentes, in der allgemeinen Wirkung noch rein gothischen Denkmale, dem des Francesco Foscari in S. Maria de'

Frari, das als frühestes Werk der Brüder Antonio und Piero Rizzo betrachtet wird. Wahrscheinlich wird diese Annahme durch den Umstand, dass die Künstler aus Verona stammen, und sich an diesem Grabe, das sonst nicht viel Bedeutendes bietet, ähnlich wie an dem des Sarego zu Verona die beiden gerüsteten Krieger als Vorhanghälter statt der Engel wieder finden. An Stelle der Tugenden sind hier am Sarkophage Glaube, Liebe und Hoffnung zu sehen.

In späteren Werken wenden sich die Gebrüder Rizzo aber ganz der Renaissance zu. An dem Denkmale Pasquale Malipiero's (gest. 1462) in S. Giovanni e Paolo erinnert nur noch das Zelt an gothische Tradition, alles andere ist vollständig in den neuen Formen gehalten. Unter dem Zelte liegt der Doge auf einem von zwei Greifen getragenen Sarkophage. Die äussere Umgebung wird von einer pfeilerbegrenzten Renaissance-Nische gebildet, über der sich ein Halbbogen wölbt, der in Relief die Auferstehung Christi zeigt.

Ganz anderen Geist athmen die Grabmäler des Pietro Lombardo und seiner Schule. Das prächtigste darunter ist das des Pietro Mocenigo, der 1476 gestorben, ebenfalls in S. Giovanni e Paolo beigesetzt wurde. Der Doge ist hier lebend mit imposanter Gebärde auf seinem Sarkophage stehend, dargestellt, neben ihm zwei Pagen. Drei antike Helden tragen den Sarg auf ihren Schultern, sechs andere stehen in der das Grab mit einem Rundbogen umgebenden Pfeiler-Architectur in muschelbekrönten Nischen, und an der Predella sind in Relief neben der Inschrifttafel Trophäen und Herakles mit dem nemäischen Löwen und der Hydra im Kampfe angebracht. Doch auch hier darf der Hinweis auf den christlichen Auferstehungsgedanken nicht fehlen; den Abschluss nach oben bildet ein Relief der drei Frauen am leeren Grabe Christi.

Auch an dem Denkmale des Jacopo Marcello in S. Maria de' Frari kehrt die stehende Statue des Dogen mit seinen beiden Pagen wieder, und der Sarg wird von drei auf Consolen stehenden Dienern getragen. Antonio Leopardi behielt ebenfalls die Renaissance-Architectur an dem Grabe des Andrea Vendramin († 1478) in S. Giovanni e Paolo bei. Ueber dem mit den fünf Tugenden geschmückten Sarkophage ruht der Doge auf einem besonderen Bette, und dahinter halten drei Leuchter tragende Genien Wacht; in zwei Nischen stehen antike Helden, die Reliefs zeigen Putten auf Hippokampen; den Grund des Rundbogens jedoch bildet ein Relief der thronenden Madonna, vor der der Doge in Anbetung kniet, und als Bekrönung dienen zwei Sirenen, die ein Medaillon mit dem Christkinde halten. So tritt hier doch das antiki-

sirende gegen das christliche Element mehr in den Hintergrund als bei den Lombardi's.

Während also in Venedig die Renaissance erst spät im fünfzehnten Jahrhundert ihren Einzug hielt, war dieselbe in Florenz und Rom schon frühzeitig angebahnt worden. Bereits in Grabmälern des vierzehnten Jahrhunderts klingt der neue Stil stark an. Das plumpe, in der Arbeit nicht besonders gute Abbild des Papstes Honorius IV., auf einem vollständig mit Cosmaten-Arbeit bedeckten Sockel, befindet sich in Aracoeli unter einem jonischen Gebälke, das auf Säulen aufliegt, deren Capitelle mit Eierstab und Perlenschnur verziert sind. Ja sogar an den Werken des 1339 verstorbenen Tino di Camaino erscheint die Gothik schon durch eine Menge antiken Beiwerkes unterdrückt. An dem von Consolen getragenen Sarkophage Kaiser Heinrichs VII. am Camposante zu Pisa, dessen vortrefflich gearbeitete Statue auf dem Deckel liegt, sind vorn elf Apostel unter gothischen Bögen sichtbar. Die Leisten jedoch weisen schon den Zahnschnitt und den Eierstab auf. Demselben Meister wird auch das Grabmal des Bischofs Tedice Aliotti in S. Maria Novella zu Florenz zugeschrieben, an dem gothische Formen nur noch scheinbar vorkommen. Wohl wölbt sich über dem Sarkophag mit der von zwei Engeln gepflegten Figur des Bischofs ein auf gewundenen Säulen ruhender Baldachin, den man ob seines Maasswerkes für gothisch ansprechen möchte, aber die Bögen sind niemals spitz, sondern immer aus Halbkreisen gebildet, und die ornamentalen Füllungen, Rosetten und naturalistisches Blattwerk, weisen entschieden auf die anbrechende Renaissance hin.

Das letzte Werk in dieser Entwickelungsreihe ist das schon ganz dem fünfzehnten Jahrhundert angehörige, laut der Inschrift 1417 von Magister Paulus hergestellte Grab des Cardinals Stefaneschi in S. Maria in Trastevere zu Rom. Die vortreffliche Porträtfigur liegt auf dem, die Form einer einfachen wappengeschmückten Kiste annehmenden Sarkophag, auf dessen Deckel an den Ecken kurze Säulen aufstehen, die ein jonisches Gebälk tragen; so dass die ganze Anlage lebhaft an die in jenen Zeiten viel gebräuchlichen Betten mit Ueberdachung erinnert.

Eine neue Art, die Sarkophage in den Kirchen unterzubringen, entstand im fünfzehnten Jahrhundert wohl aus dem Bedürfnisse mit dem Platze zu sparen, und die Denkmale nicht so weit in den eigentlichen Kirchenraum vorspringen zu lassen. Es sind dies die nun sehr beliebt werdenden Nischengräber.

Giovanni da Pisa benutzte in der Basilica di S. Antonio zu Padua

eine in der Architectur schon vorhandene Nische um das Grabmal des Raffaele Fulgosio darin unterzubringen. Die Gestalten des Fulgosio und der beiden an der Leiche klagenden Frauen sind sehr gut gearbeitet, erinnern aber, besonders in der durch die Perspective bedingten Schrägstellung der Platte, auf der der Todte aufliegt, an ältere Werke. Die beiden antikisirenden Putten am Sarge, die eine Inschriftrolle halten, sowie die in Nischen stehenden und durch korinthische Pfeiler getrennten Statuen der drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung, gehören völlig der Renaissance an.

In Rom waren im fünfzehnten Jahrhundert, angeregt durch Florentiner Künstler, besonders Mino da Fiesole die Nischengräber mit schöner ornamentaler Umrahmung allgemein in Gebrauch gekommen. In einer rechteckig oder quadratisch aus der Wand ausgebrochenen Nische steht der Sarg mit der zumeist sehr lebensvollen, liegenden Figur des hier Beigesetzten. In Relief oder Malerei ist die Hoffnung auf die Auferstehung ausgedrückt. Es findet sich hier zumeist Maria mit dem Christkinde, Christus im Grabe stehend, oder in demselben von Engeln betrauert. Diese Darstellungen wurden entweder im Grunde der Nische gleich hinter dem Sarkophag angebracht, oder es wölbt sich über der geraden oberen Abschlussleiste des Grabmals noch ein ornamental umrahmter Bogen, in dem das Bild seinen Platz findet. Beispiele bieten mehrere Kirchen zu Rom und Florenz. Nur geraden Abschluss hat das von Lucca della Robbia 1455 begonnene Grabmal des Benozzo Federighi, das für die Kirche S. Trinita gearbeitet, sich jetzt in S. Francesco di Paolo unterhalb Bellosguardo befindet.

Die quadratische Nische wird von einem breiten Streifen mit Fruchtornament eingefasst. In ihr steht der Sarkophag, auf dessen Deckel der Bischof ruht, und an dessen Vorderseite zwei Engel, ganz nach Art der römischen Genien einen die Inschrift umsäumenden Kranz halten. An der Rückwand der Nische ist in Relief Christus im Grabe stehend dargestellt, umgeben von Maria und Johannes in anbetender Haltung.

Als Frescogemälde erscheint Christus im Grabe von zwei Engeln gepflegt in einem Halbrunde über der geraden Abschlussleiste an dem Denkmale Giovanni della Rovere's in S. Maria del Popolo zu Rom.

Zuweilen fehlt jedoch auch dieser religiöse Bezug, wie z. B. an dem Monumente des Filippo della Valle, 1506 in der Kirche Aracoeli errichtet. Dieses späte Werk geht auf frühere Gräber, so auf das des

Raffaelo della Rovere in SS. Apostoli zurück. Auf einer Bahre, zu deren Häupten und Füssen je ein Stoss von Büchern sichtbar wird, liegt der gelehrte Della Valle in einer schmalen, oben und unten mit reichen Ornamentfriesen begrenzten Nische, während der seitliche Abschluss aus zwei Reliefplatten mit trauernden, auf Wappenschilde sich stützenden Putten besteht.

An dem Abschluss des Grabes kann aber auch, und dies ist meistens der Fall, das Halbrund in die Nische miteinbezogen sein und wird dann von einem Fruchtkranze umrahmt. Diesen einfachen Typus führt Burckhardt auf Donatello zurück[1] und führt als erstes derartiges Grabmal das des Onofrio Strozzi in S. Trinita zu Florenz an. Der Sarkophag zeigt bei dieser einfachsten Art keine Figur des Todten, wohl kann er aber sonst reich geschmückt sein, zumeist mit Wappen und Inschriften, die von Putten gehalten werden.

Unter der Nische ist aus farbigen Steinplatten und Pilastern eine Scheinarchitectur hergestellt, welche dieselbe zu tragen scheint. Gute Beispiele hiefür bieten die Monumente des Giannozzo Pandolfini in der Badia von Florenz und des Filippo Inghirami in der Cathedrale zu Prato.

Dieser Gattung schlossen sich besonders Giuliano da S. Gallo, Benedetto da Rovenzano und die Brüder de' Bardi an.

Das in dieser Weise architectonisch einfachste Grab ist das des G. Inghirami im Kloster S. Francesco zu Prato. Hier fehlt jegliche Umrahmung der mittels eines flachen Bogens gedeckten Nische; dafür wird der Beschauer aber von der prächtig durchgebildeten Figur des Verstorbenen und der feinen Reliefarbeit, die an dem Bahrtuche ein Broccatmuster nachahmt, reichlich entschädigt.

Donatello, den wir auch schon als Verfertiger von Grabplatten kennen gelernt haben, beschränkte sich aber nicht allein auf diese und die eben erwähnten Grabformen, sondern setzte, besonders in Gemeinschaft mit Michelozzo, auch die ältere gothische Art, die er aber im Detail in die Renaissance überführte, fort; so an dem Denkmal Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel und an dem des Gegenpapstes Johann XXIII. im Baptisterium zu Florenz. Zwischen zwei gewaltigen Säulen, die das umlaufende Gebälk des Baptisteriums tragen, erhebt sich ein Sockel mit den schon bekannten Figuren der drei christlichen Tugenden in Nischen. Auf Consolen springt der

---

[1] Cicerone[5]. II. S. 146 f.

Sarkophag darüber vor, zwei knieende Putten halten die Inschrift, und auf einer von Löwen gestützten Bahre liegt die Gestalt des Papstes, über der in einer Lunette die Halbfigur der Maria mit dem Kinde erscheint. Ein von einem Ringe gehaltener, zeltartig herabfallender Vorhang giebt diesem Werke noch einige Aehnlichkeit mit älteren gothischen.

Die grösste Wichtigkeit für die Entwickelung der Grabmäler im fünfzehnten Jahrhundert blieb aber doch dem Nischengrabe zu eigen, das von Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole künstlerisch reicher ausgebildet wurde. Die Nische erhält nun eine grössere Ausdehnung und architectonische Bedeutung. Seitlich wird sie von Wandpfeilern begrenzt, darüber wölbt sich ein Halbrund, das meistens ein von Engeln oder Genien getragenes Medaillon mit Maria und dem Christkinde enthält.

Als den Beginn dieser Reihe dürfen wir das in S. Croce zu Florenz aufgestellte Monument des Staatssecretärs Leonardo Bruni († 1444) von Bernardo Rossellino betrachten. Die edle Gestalt des Bruni liegt auch hier wieder nicht direct auf dem Sarkophag, sondern auf einer darauf stehenden reich geschmückten Bahre. Ein ganz ähnliches Werk schuf Desiderio in dem Grabmale des Nachfolgers Bruni's, des Marsuppini, das dem ersten gegenüber in derselben Kirche seinen Platz fand. Eines der grossartigsten Denkmale dieser Art ist das von Antonio Rossellino errichtete Grab des Cardinals Jacopo di Portogallo († 1459) in S. Miniato al Monte. Ohne weiteren Unterbau steigt die in der inneren Leibung cassetirte, oben von einem Bogen geschlossene Nische auf. Darinnen steht auf einem Sockel der prächtige Sarg, über dem die vornehme Gestalt des Cardinals in vollem Ornate liegt; zwei sitzende Putten, die das Bahrtuch an den Ecken halten, erinnern an die Vorhang haltenden Engel früherer Grabmäler. An der Rückwand tragen zwei schwebende Genien einen Kranz mit dem Reliefbilde der Madonna, und der Bezug zum Todten wird noch deutlicher gemacht durch zwei darunter knieende Engel mit Krone und Palme.

Einfacher, doch auch nüchterner, erscheint dagegen Mino da Fiesole an zwei Denkmälern in der Chiesa di Badia bei Florenz, dem des Bernardo Giugni und dem des Grafen Hugo von Andeburg. Beidemale ist die sehr flache Nische wieder durch einen Fries horizontal nach oben geschlossen und darüber befindet sich ein Halbrund. Die Porträt-Figur auf der Bahre ist höchst charakteristisch in der Auffassung der Züge, darüber steht die Statue der Justitia. Im oberen Bogen wird die scharf geschnittene Profilbüste des Giugni sichtbar. Dagegen wird

das sehr ausdrucksvolle Bildnis des Grafen Hugo kaum als wirkliches Porträt aufzufassen sein, da dieser bereits 1006 gestorben ist. Ueber ihm ist eine Charitas in hohem Relief angebracht, mit Bezug darauf, dass er ein Hauptwohlthäter der Badia gewesen ist, aus welchem Grunde auch 1481 das Denkmal dem Mino in Auftrag gegeben wurde. An dem Grabmale des Cristoforo della Rovere in S. Maria del Popolo zu Rom aber verzichtete Mino auf den geraden Abschluss und lässt die Nische bis in das Halbrund aufsteigen, in dem in Relief Maria mit dem Kinde von Engeln verehrt zu sehen ist. Von dem Denkmale des Cardinals Niccolò Forteguerri ist in S. Cecilia zu Rom die ausgezeichnete Figur des Todten auf der Bahre gut erhalten, die übrigen Theile dieses Werkes wurden im Laufe der Zeit entfernt und haben andere Verwendung gefunden. Ganz ähnliche Werke dieses vielfach nachgeahmten Typus sind, um noch einige Beispiele zu bringen, das Grabmal des Pietro Guglielmo Rocca in S. Maria del Popolo und das der Barbara Manfredi Ordelaffi in S. Girolamo zu Forli. Ganz flach wird die Nische in dem Denkmale des Giovanni Chellini, einem Werke des Pagno di Lapo Portigiani in der Kirche S. Jacopo fuori porta zu S. Miniato al Tedesco in der Provinz von Florenz. Der Todte liegt hier weder auf dem Sarge noch auf einer Bahre, sondern unmittelbar auf dem von Consolen unterstützten Simse, auf dem die Pfeiler der umgebenden Architectur aufstehen.

In Rom wurden die meist canellirten oder mit Ornamenten bedeckten Pfeiler der Umfassung öfters durch kleine Muschelnischen mit Heiligen darin unterbrochen, so in dem inschriftlich 1474 vollendeten Grabmal des Cardinals Alano in S. Prassede, wo hinter der Sarkophagfigur die beiden Apostel Petrus und Paulus in Relief zu sehen sind. Wohl durch den Einfluss Antonio Rossellinos wurde diese Art auch im Norden Italiens heimisch. An dem Monumente des Bischofs Lorenzo di Roverella in der Kirche S. Giorgio zu Ferrara soll die von Engeln verehrte Madonna im Halbrunde auf Antonio zurückgehen, während der Aufbau, die tüchtig gearbeitete Figur des Bischofs, sowie die fünf Nischenfiguren, — Johannes der Täufer und einige Bischöfe — ein Werk des Ambrogio Borgognoni da Milano sind.

Des öfteren finden sich, besonders in Rom, auch Grabmäler, die nach oben nur durch ein gerades Gebälke über Pilastern abgeschlossen werden. Der Schule des Andrea Bregno entstammt wahrscheinlich das Denkmal des Johannes de Coca in S. Maria sopra Minerva. Den Grund über der tüchtigen Porträtfigur erfüllt ein Fresco, Christus als Weltenrichter in der Mandorla. Das Grab der Medea Colleoni zu

Bergamo, eine Arbeit des Giovanni Antonio Amadeo, wird ebenfalls von einer rechteckigen, flachen Nische gebildet. Auf dem Sarkophage, in dessen Mitte Christus seine Wundmale weisend in Relief zu sehen ist, liegt die langgestreckte Gestalt der Medea, dahinter sind auf dem, aus verschiedenfarbigen Platten bestehenden Hintergrunde die Reliefs der Maria und zweier sie verehrenden heiligen Frauen.

Noch bis in das sechzehnte Jahrhundert blieb in Rom dieser Typus im Gebrauch, wobei die den Auferstehungsglauben verkündenden Reliefs zuweilen auch verdoppelt wurden. An dem Grabmale des Cardinals Antonio Pallavicini in S. Maria del Popolo befindet sich im Grunde der Nische die unendlich oft vorkommende Darstellung der von Engeln verehrten Maria, während über dem Gebälke ein Relief mit dem zum Himmel auffahrenden Christus angebracht ist; und in derselben Kirche steht das Monument des Bernardino Lonato, wo über der Sarkophagfigur in recht guter, wenn auch conventioneller Composition die Auferstehung Christi dargestellt ist; über dem Friese erscheint dann unter einem flachen Bogen mit Zahnschnitt und Eierstab die Halbfigur des segnenden Christus.

In Ravenna wurde 1482 das Mausoleum Dante Alighieri's errichtet, in dessen Innerem das Grab des Dichters von Pietro Lombardi laut Inschrift ausgeführt wurde. Die Formen sind den Nischengräbern entnommen, die Pfeiler aber und der Bogen sind nur reliefartig der Wand vorgelegt, so dass der einfache Sarkophag, der eine metrische, lateinische Inschrift von sechs Zeilen enthält, beinahe frei vor der Nische steht. Darüber ist in dem von farbigem Marmor gebildeten Grunde eine Tafel eingelassen, die in flachem, aber fein durchgeführten Relief Dante vor seinem Schreibpult stehend zeigt. Der Dichter stützt den linken Ellenbogen auf das Pult und sein Kinn mit sinnender Gebärde in die linke Hand, während die Rechte auf einem von Büchern erfüllten Tischchen ruht.

Im sechzehnten Jahrhundert gewann die die Nische umgebende Architectur allmählig immer an seitlicher Ausdehnung; es kommen zwischen Säulen oder Pfeilern noch Nebennischen dazu, die Figuren von Heiligen oder Tugenden enthalten, und mannigfache Aufsätze oder Giebel tragen Statuen von allegorischen Gestalten, Leuchter tragenden Engeln und dergleichen mehr. Der Bestattete wird nun auch mit Vorliebe nicht mehr als Leichnam, sondern lebend dargestellt. — In der Kirche S. Lino zu Volterra befindet sich das reiche Grabmal des Raffaello Maffei, angeblich von Silvio da Fiesole, A. Montorsoli und Stagio Stagi da Pietrasanta gearbeitet. Er ruht in halbliegender

Haltung auf seinem Sarge, unter der Rechten liegt ein Todtenkopf auf einem Buche, eine Composition die an die etwas später beliebt werdenden Vanitasbilder gemahnt; über den linken Arm fällt ein Band mit der Inschrift: Sic itur ad astra. Durch diese Worte in Verbindung mit der Reliefdecoration des Hintergrundes ist auf eine neue Weise der Glaube an die Erlösung durch Christus und an die Auferstehung ausgedrückt. In dem Halbrunde erscheint nämlich ein flammender Stern, in dessen kreisrunder Mitte das Monogramm Christi in dieser Form eingeschrieben ist. IC + XC.

Grossartiger sind die beiden im Aufbau ganz gleichen Grabmäler der Cardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Basso (1505 und 1507). In der Architectur stehen je vier allegorische Gestalten, auf der Bekrönung sieht man den segnenden Gott Vater zwischen zwei Kandelaber tragenden Engeln. Im Halbrunde ist das bekannte Medaillon Mariä mit dem Kinde, und darunter ruhen auf ihren Sarkophagen die beiden Cardinäle, nicht todt, sondern schlummernd, mit etwas gehobenem Oberkörper das Haupt auf einen Arm gestützt.

Die reichste und prächtigste Architectur hätte das Grab des Papstes Julius II. in S. Pietro in vinculis erhalten sollen. Leider war es aber Michelangelo nicht vergönnt, dieses umfangreiche Werk in der Weise auszuführen, wie er es sich gedacht, so dass nach mannigfachen Schicksalen jetzt die berühmte Statue des Moses die Hauptsache bildet, wobei der Sarg des Papstes fast ganz verschwindet.[1] Auch hier war der Papst lebend und zwar zwischen zwei Engeln in Anbetung knieend gedacht. Die 1521 begonnenen Mediceer Gräber in der Sagrestia Nuova der Kirche S. Lorenzo zu Florenz sollte Michelangelo ebenfalls nicht vollenden. Der Bau und die beiden Grabmäler sind Entwürfe Michelangelos, eines ist für das andere erdacht und berechnet. An zwei gegenüberliegenden Wänden der Kapelle sind die Särge des Giuliano und Lorenzo da Medici angebracht. Auf den Sarkophagen sind die vier weltbekannten, allegorischen Statuen der Tages- und Nachtzeiten kühn hingelagert, und darüber befindet sich je eine Nische, eingerahmt von einer in den Details etwas kleinen Architectur, wodurch die in den Nischen sitzenden Statuen der beiden Mediceer grösser erscheinen. Wiewohl für diese die wirklichen Gesichtszüge sicher als Vorbild gedient haben, sind es doch keine Porträtfiguren im eigent-

---

[1] Vergl. Gregorovius, Grabdenkmäler der Päpste. S. 113 ff. Cicerone[4]. II. S. 469 f. Springer, Raffael und Michelangelo. Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. II. S. 231—248.

lichsten Sinne; schon die antikisirende Gewandung spricht dagegen, ferner auch die genreartige Auffassung des Lorenzo. Er hat sein Gesicht, das schon durch den Helm stark beschattet wird, wie in tiefe Gedanken versunken, in eine Hand gestützt; was ihm den Beinamen «il Pensiero» eingetragen hat. Solche sitzende Grabstatuen sind jedoch nicht neu, sondern schon ein alter Besitzstand der christlichen Sepulcralkunst. Schon Tino di Camaino brachte an dem 1336 gefertigten Grabdenkmale des Antonio d'Orso im Florentiner Dome die sitzende Figur des Bischofs an. Das Monument des Königs Roberto d'Angio in Neapel, an dem über dem Sarge mit der liegenden Gestalt der König noch einmal thronend dargestellt ist, wurde schon früher erwähnt. Diese Zusammenstellung machten sich die Brüder Pollaiuolo an dem Grabmale Papst Innocenz VIII. im S. Peter zu Nutze. Auf dem von Consolen getragenen Sarkophage ruht die Bronzestatue des Papstes. Darüber befindet sich ein Thron, auf dem Innocenz in vollem Ornate sitzt, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken die heilige Lanze haltend. Auf dem umgebenden Bronzegrunde sind rechts und links je zwei Tugenden in Nischen dargestellt, während in dem nach oben schliessenden Halbrunde Glaube, Liebe und Hoffnung sichtbar werden. Diese Darstellungsart blieb auch in den folgenden Zeiten für Papstgräber sehr beliebt, wofür der St. Peter noch mehrere Beispiele enthält.[1]

Gleichzeitig schufen die Pollaiuoli noch ein anderes Papstgrab für die Peters-Kirche, das Sixtus IV. Dieses Denkmal nimmt die Form der Tumben wieder auf; denn auch diese waren im fünfzehnten Jahrhundert, wenn sie auch in Italien seltener wurden, ebenso wie die auf Consolen oder am Boden der Kirche ohne weiteren architectonischen Schmuck freistehenden Sarkophage nicht ganz aus der Mode gekommen. Beispiele sind der Sarg des Grafen Petigliano von einem unbekannten Künstler, jetzt im Museo civico zu Brescia, mit der wohl ähnlichen, aber ziemlich grob gearbeiteten geharnischten Figur, oder das Grab des Erzbischofs Pietro Ricci am Camposanto von Pisa. Die Porträtgestalt ist hier etwas flau behandelt, und die drei christlichen Tugenden am Sarge zeigen recht manierirte Bewegungen.

An dem Grabmal Sixtus IV. nun ruht das Bett, das die ungemein charakteristisch und lebenswahr aufgefasste Figur des Papstes trägt, auf einem geschweiften Sockel. An diesem sind zehn allegorische weibliche Gestalten zu sehen, so angeordnet, dass je drei an jede

[1] Andere Beispiele bei Gregorovius, Grabdenkmäler.

Langseite und je zwei an die Schmalseiten kommen. Die Gestalten versinnbildlichen die Wissenschaften, welche der Papst zu Lebzeiten betrieben. Gregorovius schreibt darüber:[1] «Sixtus war freilich ein gelehrter Franciskaner, der Freund Bessarion's und der Reihe nach auf den sechs berühmtesten Universitäten Italiens Lehrer gewesen; insofern sind jene allegorischen Figuren für einen Professor passend, aber mit dem Begriff des Papstes haben sie nichts zu thun. Die halbnackten Gestalten von hageren und auffallend manierirten Formen erscheinen noch seltsamer durch die willkürliche Wahl ihrer Attribute. Denn was kann sonderbarer sein, als die Theologie in einem Weibe darzustellen, welches, wie die heidnische Diana, einen Köcher voll Pfeile auf der Schulter trägt, als sollte sie, statt über Kirchenvätern und Dogmen zu sitzen, in die Wildnis auf ein Hirschjagen hinausziehen. Die fremde Ideenverbindung des Künstlers ist ein Geheimnis».

Die Form eines etwas flachen Sarkophages aus Bronze, auf einem niederen steinernen Sockel, zeigt das Grabmal des Cardinals Pietro Foscari in S. Maria del Popolo zu Rom. Von manchen wird dies Werk ebenfalls den Pollaiuolis zugeschrieben, und die vortrefflich gearbeitete Gestalt des Cardinals macht diese Annahme zum mindesten nicht unwahrscheinlich.

Die Gestalt eines frei stehenden Sarkophages mit darauf stehendem Paradebette erhielt das 1501—1515 ausgeführte, prächtige Denkmal des Cardinals Giovanni Battista Zeno in der Capella Zeno der Marcus-Kirche zu Venedig, von verschiedenen Künstlern, darunter Allessandro Leopardi und Antonio Lombardi gearbeitet. Dass verschiedene Hände an diesem Werke thätig waren, erkennt man auf den ersten Blick, denn die Figur des Cardinals, so treffend ähnlich sie auch sein mag, erscheint doch viel plumper in der Arbeit, als die an den Langseiten des Sarges zu je dreien stehenden Tugenden. Es sind dies sechs schlanke weibliche Figuren, die in leichter Bewegung mit erhobenen Armen, als wollten sie die Deckplatte stützen, den Sarkophag umstehen. Jedenfalls eine eines Geistlichen würdigere Allegorie als die Wissenschaften am Grabmale Sixtus IV.

Nicht alle aber, die in Kirchen oder Klöstern beigesetzt zu werden das Recht hatten, waren auch vermögend genug um solche kostspielige Grabdenkmale für sich oder ihre Angehörigen fertigen zu lassen. Daher kam man zuweilen auf den Ausweg, über der Stelle des Grabes an der Kirchenwand den Sarkophag sowohl, als die darauf ruhende Por-

[1] Grabdenkmäler der Päpste², S. 101 f.

trätfigur in Fresco darzustellen. Verfasser sah ein solches in Malerei nachgeahmtes Denkmal, das laut Inschrift den Dominicus Doctor Parisinus darstellt und 1488 gemalt wurde, an der linken Chorwand von S. Agostino in San Gimignano; und ein anderes, das leider recht zerstört ist, wird in der Gemäldegallerie von Siena aufbewahrt. Dieses letztere stellt eine Frau auf einem von Löwentatzen getragenen Lager dar. Links sieht man noch einen Pfeiler, der in Feldern Scenen aus dem Leben der Dargestellten enthält. Eine nicht mehr ganz leserliche Inschrift besagt: Obit ANO DÑI MCCCX ////. Nach Form und Ausführung dürfte dieses Denkmal jedoch erst etwas später, wohl erst im fünfzehnten Jahrhundert gemalt worden sein.

An allen den besprochenen Arten der Grabdenkmale, von den einfachen Deckplatten an, wurde, wie wir sahen, das Bildnis des Verstorbenen fast immer in Beziehung zur christlichen Religion gebracht. An den Grabplatten hat der Todte die Hände auf ein Buch, das wohl die Bibel vorstellen soll, gelegt; an den grösseren Monumenten kommt zumeist die Hoffnung auf seelige Auferstehung und ein ewiges Leben, die Verehrung Christi, Mariä und einzelner Heiligen, oder der Wunsch unter dem Schutze Christi oder der hl. Jungfrau der Auferstehung entgegenschlummern zu dürfen zum Ausdruck. Dies sind wohl auch die für ein christliches Grab passendsten Gedanken, und darum sehen wir an fast allen den zahlreichen Monumenten in den italienischen Kirchen und Klosterhöfen in Malerei oder Plastik eine auf diesen Inhalt Bezug nehmende religiöse Scene über der Porträtfigur oder am Sarkophage angebracht. Als derartige Vorwürfe finden sich: Christus von Engeln im Grabe gepflegt, die Auferstehung Christi, die drei Frauen am leeren Grabe, der segnende Christus und am häufigsten Maria mit dem Kinde von Engeln verehrt, was seinen Grund darin haben mag, dass seit dem dreizehnten Jahrhundert in Italien die Verehrung der Gottesmutter ganz besonders in den Mittelpunkt des religiösen Lebens gerückt erscheint. Daneben kommen öfters auch noch die Figuren der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus vor, oder die Darstellung der drei theologischen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung.

Seit dem fünfzehnten Jahrhundert erscheinen aber, besonders am Sarge oft auch die allegorischen Gestalten anderer menschlicher Tugenden, die der Bestattete wirklich gehabt, oder die ihm, wie in einem Nekrologe, zugeschrieben werden. Letzterer Umstand bringt freilich zuweilen einen etwas pharisäischen Zug in die späteren Grabmäler, da diese Figuren ja nicht der Verehrung dienen, sondern das Lob des

Verblichenen verkünden sollen. Verständlich ist dies aus dem Geiste der Zeit. Weltliche und geistliche Grosse strebten hauptsächlich nach Macht und äusserem Ansehen, die Ruhmsucht erreichte in der Renaissance einen hohen Grad, und so erklären sich diese prahlerischen Tugenden, die den Todten ehren sollen, von selbst aus der damaligen Lebensauffassung. Auch die am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufkommenden, sitzenden Papststatuen mit segnender Gebärde lassen sich vielleicht auf diese Gründe zurückführen, da der Dargestellte hier nicht mehr der Verehrende, sondern eher der Verehrte ist.

Der Typus der auf dem Sarge liegenden Porträtfigur bleibt, bis auf die wenigen späteren Ausnahmen, wo der Todte nur als schlummernd dargestellt wurde, immer derselbe. Der Inhaber des Grabes liegt mit auf der Brust gefalteten Händen, den Kopf auf ein Polster gelegt da, ganz so wie sein Leichnam wirklich zur Ruhe bestattet worden war. Doch wurde an dem Grabmale schon frühzeitig oft noch ein zweites Abbild in Verehrung knieend angebracht, um die Beziehung zu den frommen Glauben athmenden Bildern deutlicher zu machen. Im Norden Italiens finden sich aber auch öfters stehende, also lebend gedachte Grabstatuen und die oft höchst interessanten Reiterstandbilder, von denen oben die Rede gewesen. Auch die schon dem Alterthume bekannten, erzählenden Darstellungen aus dem Leben des Bestatteten kommen an manchem schönen Werke vor.

Eine neue Art das Porträt am Grabe anzubringen findet aber erst seit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts weitere Verbreitung und wurde im sechzehnten dann sehr gerne angewandt; es ist die Büste, oder das in einem Relief-Medaillon angebrachte Antlitz des Verblichenen. Bei dieser Art von Denkmalen fehlt zumeist jeglicher Bezug auf das religiöse Moment.

Simone de' Neri di Bardi arbeitete den antikisirenden Sarkophag des 1457 verstorbenen Neri di Gino Capponi in der Kirche S. Spirito zu Florenz. Zwei fliegende Putten halten ein Medaillon, das in flachem Relief ein bis in alle Einzelheiten überraschend getreues Bildnis des Capponi enthält. Leider wird der Eindruck dadurch etwas gestört, dass vor die den Sarg enthaltende Nische in plastischer Nachahmung ein aus Seilen geflochtenes Gitter als Abschluss vorgelegt ist. Von Mino da Fiesole's Hand ist die höchst lebenswahre Büste des Bischofs Leonardo Salutati an dessen Grabmal im Dome von Fiesole. In einfachen Nischen stellte Benedetto da Maiano seine Büsten des Giotto und des Musikers Squarcialupo im Florentiner Dome auf; nicht eigentliche Grabdenkmale, sondern Ehrenmonumente in Art derselben.

Das Grab der Brüder Michele und Antonio Bonsi in der römischen Kirche S. Gregorio ist nach Art der von ornamentalen Pfeilern eingefassten Nischengräber. Das bekannte Bild der von Engeln verehrten Madonna ist über dem in Relief nachgeahmten Sarkophage zu sehen; dieser steht auf einem Sockel, an dem in kreisrunden Ausschnitten sich die ausdrucksvollen Porträtbüsten der beiden Brüder befinden.

Einfacher ist das Grabmal der beiden als Maler und Bronzekünstler bekannten Brüder Pietro und Antonio del Pollaiuolo in S. Pietro in vinculis, das 1500 errichtet wurde. In elliptischen Nischen sind die zwei, wie heute noch zu erkennen, sprechend ähnlichen Büsten zu sehen. Darunter eine Inschrifttafel, die von dem Leben des Antonio berichtet, besonders dass er die Denkmale Sixtus IV. und Innocenz VIII. geschaffen habe. Zwei einfache Pfeiler bilden die seitliche Begrenzung, und nach oben wird das Werk durch einen Giebel geschlossen, in dem der segnende Christus als Brustbild erscheint. So gut auch die Gesichtszüge der beiden Künstler getroffen sein mögen, das ganze Grabmal macht doch einen flauen und nüchternen Eindruck auf den Beschauer. Sowohl an diesen Büsten, als an denen der Bonsi und dem Reliefbild des Capponi ist der Umstand auffallend, dass kaum mehr als die Köpfe gegeben sind, denn die Gestalten werden fast unmittelbar unter dem Schlüsselbein von dem einfassenden Rund abgeschnitten, so dass nicht einmal die Schultern mehr zur Darstellung gelangen.

In Rom befinden sich mehrere andere ähnliche Werke des ausgehenden fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, so das Grabmal des Protonotars Colonna in SS. Apostoli, oder des Ritters Giovanni Battista in der Kirche Aracoeli. Im Norden Italiens war es Michele Sanmicheli, der das Grab mit Büste in den Kirchen bevorzugte und heimisch machte. Im Santo zu Padua steht das Denkmal des Cardinals Pietro Bembo. Rechts und links einer muschelförmig geschlossenen Nische stehen korinthische Doppelsäulen, die ein schönes Renaissance-Gebälke mit Giebel tragen. In der Nische steht die Büste des Cardinals, auf einem einfachen, die Inschrift tragenden Sockel. Hier ist nun die Büste mit lang wallendem Barte, wirklich als Brustbild, an dem auch noch die Hälfte der Oberarme mit angegeben ist, behandelt, was einen entschieden besseren Anblick bietet, als die vorher erwähnte Art des Abschlusses. Im grossen und ganzen erkennt man aber doch, dass es dem Künstler bei diesem Werke hauptsächlich auf den edlen architectonischen Aufbau angekommen sei. In Venedig wird dem Sanmicheli in der Kirche S. Stefano ein

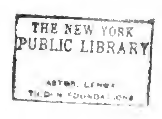
Grabmal bestehend aus dem Sarkophage und einer auf einem Sockel stehenden Büste zugeschrieben. —

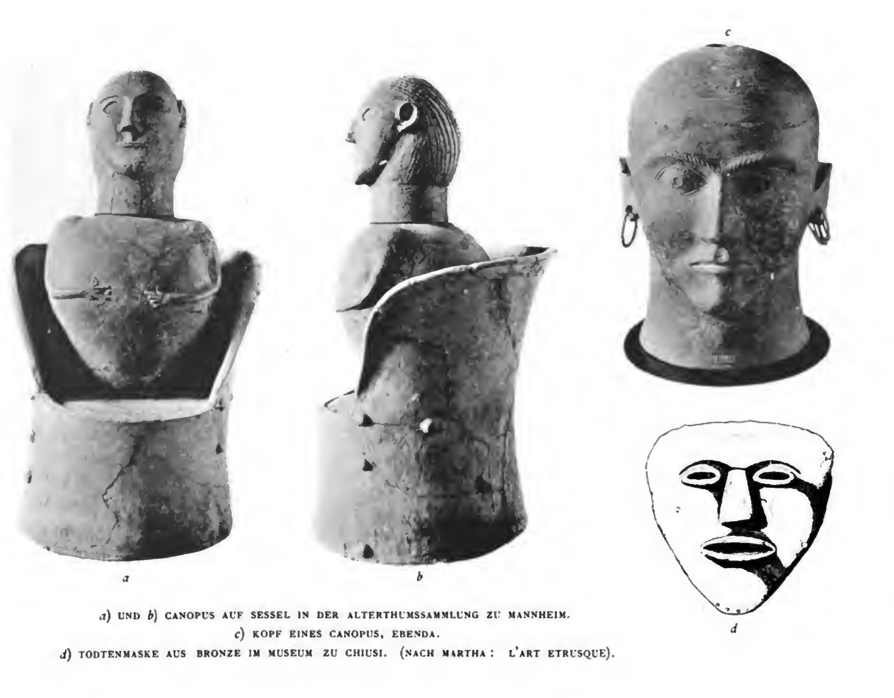
Das Grabdenkmal mit der darauf stehenden, naturgetreuen Porträtbüste erlangte gar bald allgemeine Verbreitung in ganz Italien und verdrängte mit seiner Herrschaft bis in das siebzehnte Jahrhundert die anderen älteren Arten des Bildnisses. Die schönsten und besten Werke italienischer Bildhauerei des siebzehnten Jahrhunderts in Padua, Venedig, Florenz, Rom und Neapel verdanken wir dieser Gattung von Denkmalen. Auch auf den nicht in Kirchen, sondern auf Friedhöfen aufgestellten Grabsteinen finden sich seit dieser Zeit das Porträtmedaillon und die Büste häufig verwendet. Daneben entstanden aber mit dem Barockstile auch mannigfache neue Arten des Grabmales. Das Porträt ging oft in recht unkünstlerischen Formen wieder auf die einfacheren Grabsteine zurück, während grössere Denkmale wieder, nach Art der griechischen Stelen, eine mehr symbolische Darstellung, aber mit neuem Inhalte, mit der Hoffnung auf die Auferstehung, erhielten. Auch Abschiedsscenen und Darstellungen der Trauer wurden aufs neue sehr beliebt. Doch verschwand das Bildnis nicht gänzlich, wir finden es auch in unserer Zeit noch häufig an Familiengrüften, besonders in Gruppenbildern verwendet, wobei dann uralte, wie wir sahen, von den Etruskern stammende Porträttreue mit der Innigkeit griechischer Stelen verschmolzen, oft zu herrlichen Werken moderner Bildhauerkunst führten.

Die Mannigfaltigkeit der Formen an den Grabmälern vom siebzehnten Jahrhunderte bis zu unseren Tagen ist jedoch eine so grosse, der neu auftretenden Gedanken sind so viele, dass eine Besprechung dieser Monumente aus dem Rahmen vorliegender Arbeit herausfällt und einer eigenen Behandlung bedürfte.



a—c TOMBE A POZZO UND A ZIRO NACH NOT. DEGLI SCAVI 1881 TAV. V UND 1885 TAV. VII. *d)* URNA A DOPPIO CONO MIT VERKEHRT DARAUF GELEGTER DECKSCHALE. *e)* URNA A CAPANNA. *f)* ETRUSKISCHER BRONZEHELM IM MUSEUM VON CORNETO. *g)* BEDECKUNG EINER ASCHENURNE IN DER ZWEITEN HELMFORM. (NACH PHOTOGRAPHIEN VON MOSCIONI ROM).


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



a) UND *b*) CANOPUS AUF SESSEL IN DER ALTERTHUMSSAMMLUNG ZU MANNHEIM.
c) KOPF EINES CANOPUS, EBENDA.
d) TODTENMASKE AUS BRONZE IM MUSEUM ZU CHIUSI. (NACH MARTHA: L'ART ETRUSQUE).

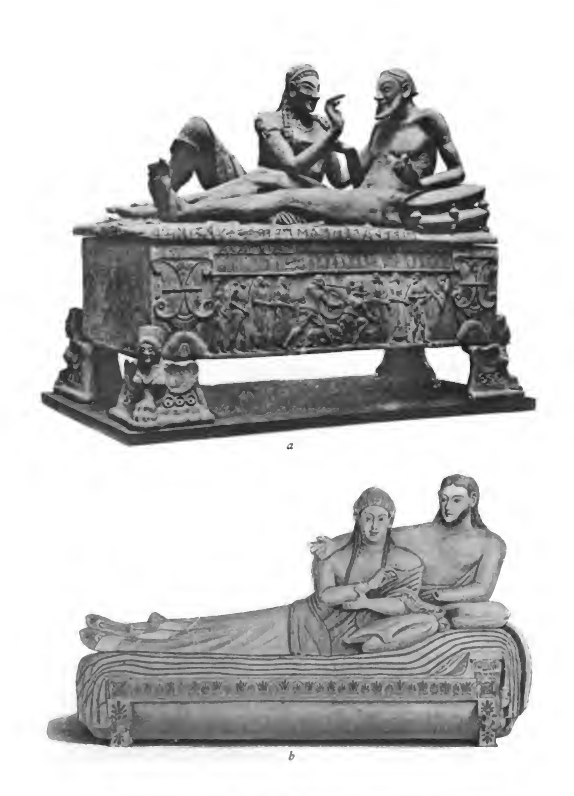


a

b

a) ASCHEBERGENDE STATUETTE AUS CHIUSI. MUSEUM ZU PALERMO.
b) ASCHEBERGENDE GRUPPE AUS CHIUSI. MUSEUM ZU FLORENZ.
(BEIDES NACH MARTHA, L'ART ETRUSQUE.)


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY



2 SARKOPHAGE VON CAERE. *a*) IM BRITISCH MUSEUM. *b*) IM LOUVRE.



a) SARKOPHAGDECKEL AUS VULCI IN MUSIGNANO. b) ASCHENURNE AUS VOLTERRA. ALTERTHUMSSAMMLUNG ZU MANNHEIM.
c) AUS FORM GEPRESSTE TERRACOTTA-ASCHENURNE AUS CHIUSI, MIT ECHETLOSSCENE. EBENDA.
d) ASCHENURNE AUS TOSCANELLA IM MUSEO GREGORIANO. (S. S. 52).

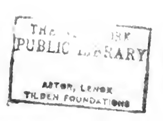


a



b

a) SARKOPHAG DER LARTHIA SEIANTI, NACH MON. INED. XI.
b) SARKOPHAG EINER FRAU IM MUSEO GIULLETI ZU CHIUSI.


PUBLIC
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS

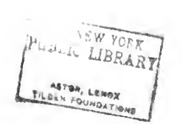


VOLUMNIERGRAB BEI PERUGIA.





RÖMISCHE GRABSTEINE MIT TODTENMAHLDARSTELLUNG. (NACH BONNER JAHRBÜCHER).


LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



GRABSTEIN DES C. LARGENNIUS. (NACH BONNER JAHRBÜCHER).



a

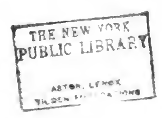


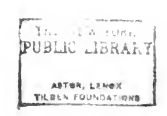
b

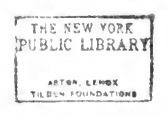


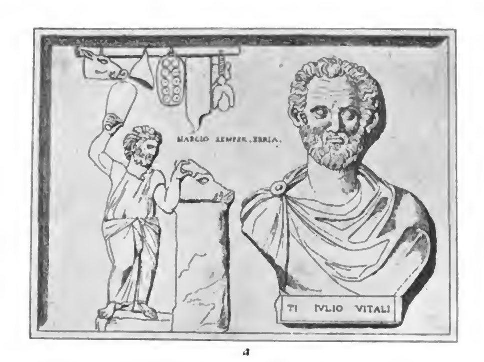
c

a) GRABSTEIN EINES REITERS. ALTERTHUMSSAMMLUNG ZU MANNHEIM. *b*) GRABSTEIN DES GLADIATOR BATO.
c) FAMILIENGRABSTEIN. MUSEUM ZU TRIER.


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY


PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



a



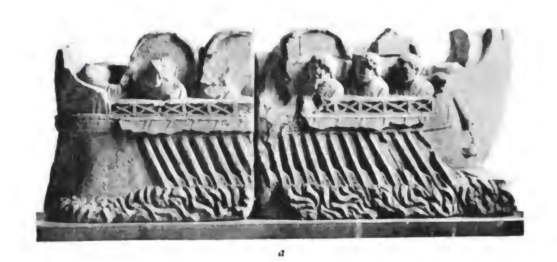
b



c

RÖMISCHE HANDWERKER-GRABSTEINE, *a*) EINES FLEISCHERS, *b*) EINES BILDHAUERS, *c*) EINES MESSERSCHMIEDES. (NACH SCHREIBER, KULTURHISTORISCHER BILDERATLAS).

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



a



b

GRABRELIEF DEN VERSTORBENEN ALS KAUFMANN DARSTELLEND, IM MUSEUM ZU TRIER.
a) WEINHANDEL ZU SCHIFFE. *b*) BUREAUSCENE MIT GELDZÄHLEN.



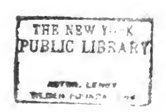
VOM HATERIER-GRAEMALE. (NACH MONUMENTI INEDITI DELL' JSTITUTO TOM. V.)

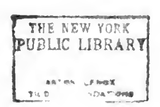


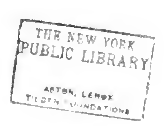
SARKOPHAG MIT RUHENDEM EHEPAARE AUF DEM DECKEL. ROM. CONSERVATORENPALAST. (NACH ALINARI).



EIN GRIECHISCHER SPIEGEL UND EIN ETRUSKISCHER KANDELABER IN DEN VEREINIGTEN SAMMLUNGEN ZU KARLSRUHE.


THE NEW Y K
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDA


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
LENOX
NDATIONS


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
INDATIONS

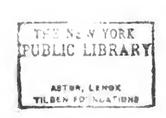

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FO



GRABSTEIN DER HEGESO AUF DEM ANTIKEN FRIEDHOFE ZU ATHEN.



FAMILIENGRABSTEIN MIT ANSPRINGENDEM HUNDE AUF DEM ANTIKEN FRIEDHOFE ZU ATHEN.

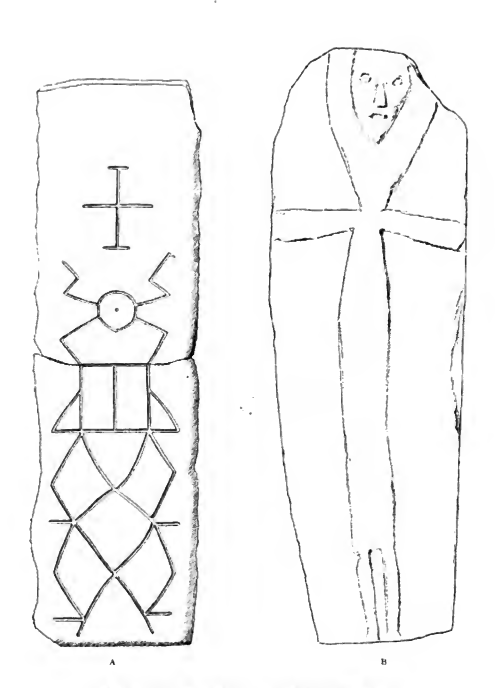

PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX



GRABSTEIN IM KENTRIKON-MUSEUM ZU ATHEN.



CHRISTLICHER PORTRAIT-SARKOPHAG IM LATERAN-MUSEUM ZU ROM. (NACH ALINARI).



A   B

A. GRABPLATTE VON EHRANG. B. GRABPLATTE VON FAHA.

BEIDE JETZT IM PROVINCIAL-MUSEUM ZU TRIER.


ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



SCHULE DES ORCAGNA: GRABSTEIN DES LORENZO ACCIAIUOLI IN DER CERTOSA BEI FLORENZ.
(NACH ALINARI).

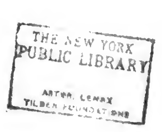


GRABPLATTE DES BISCHOFES G. CRIVELLI IN DER KIRCHE ARACOELI ZU ROM. (NACH ALINARI).





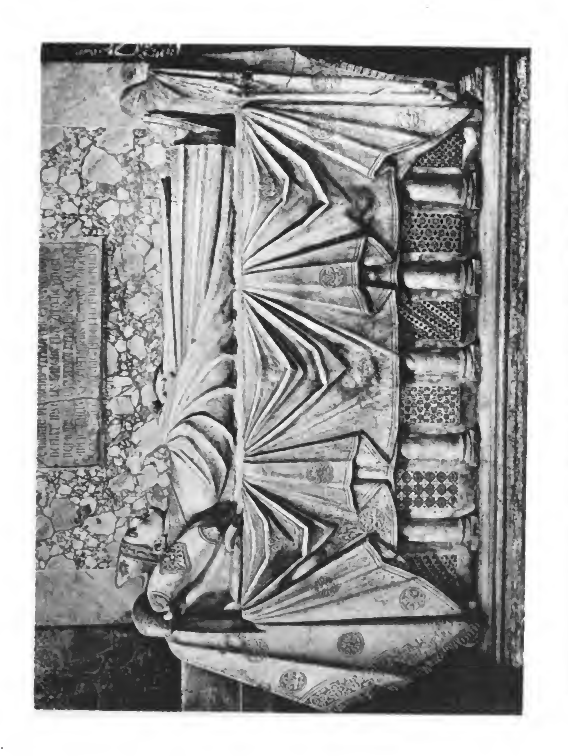
GRABSTEIN DES PROFESSOR ACCARISI IM MUSEO CIVICO ZU BOLOGNA.
(NACH FOTOGRAFIA DELL' EMILIA, BOLOGNA).


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



S. GHINI: GRABMAL DES PAPSTES MARTIN V. IN S. GIOVANNI IN LATERANO ZU ROM. (NACH ALINARI).





GRABMAL DES CARDINALS ANCHERO DI TROYES IN S. PRASSEDE ZU ROM. COSMATEN-ARBEIT. (NACH ALINARI).



GIOVANNI COSMATE: GRAB DES CARDINALS CONSALVO RODRIGUEZ IN S. MARIA SOPRA MINERVA ZU ROM. (NACH ALINARI).



GRAB DES BISCHOFS GUIDO TARLATI IM DOME ZU AREZZO. SIENESISCHE ARBEIT. (NACH ALINARI).

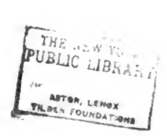


GRAB DES UBERTINO DA CARRARA. KIRCHE DER EREMITANI ZU PADUA.
(NACH ALINARI).


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY



NINO PISANO: GRABMAL DES BISCHOF SIMONE SALTARELLO IN S. CATERINA ZU PISA.
(NACH ALINARI).


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS



GRABMAL DES NICCOLO FAVA IN S. GIACOMO MAGGIORE ZU BOLOGNA.
(NACH PHOTOGRAPHIE DELL' EMILIA).



GRABMAL DES FRANCESCO DELLA SCALA ZU VERONA. (NACH ALINARI).



GRABMAL DES GENERAL SAREGO IN S. ANASTASIA ZU VERONA. (NACH ALINARI).

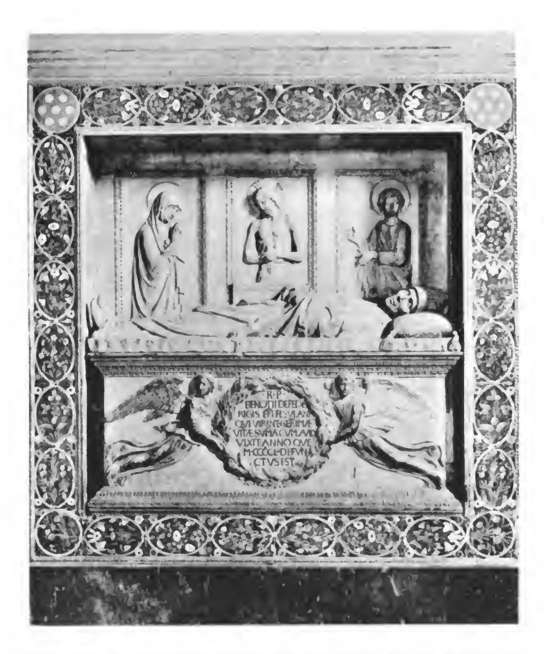


GRABMAL DES DOGEN TOMMASO MOCENIGO IN S. GIOVANNI E PAOLO ZU VENEDIG. (NACH ALINARI).





PIETRO LOMBARDO: GRAB DES DOGEN PIETRO MOCENIGO IN S. GIOVANNI E PAOLO ZU VENEDIG.
(NACH ALINARI).

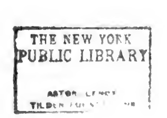


LUCCA DELLA ROBBIA: GRABMAL DES BISCHOF BENOZZO FEDERIGHI IN S. TRINITA ZU FLORENZ. (NACH ALINARI).





GRABMAL DES GIOVANNI DELLA ROVERE IN S. MARIA DEL POPOLO ZU ROM. (NACH ALINARI).





B. ROSSELINO: GRABMAL DES LEONARDO BRUNI IN S. CROCE ZU FLORENZ. (NACH ALINARI).



GRABMAL DES CARDINALS BERNARDINO LONATO IN S. MARIA DEL POPOLO ZU ROM. (NACH ALINARI).



SANSOVINO: GRABMAL DES ASCANIO SFORZA IN S. MARIA DEL POPOLO ZU ROM. (NACH ALINARI).

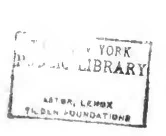




A. UND P. POLLAIUOLO: GRAB DES PAPSTES JNNOCENZ VIII IM S. PETER ZU ROM. (NACH ALINARI).

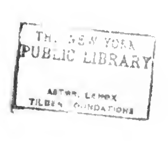


A. POLLAIUOLO: GRABMAL DES PAPSTES SIXTUS IV. IM S. PETER ZU ROM. (NACH ALINARI).


YORK
LIBRARY
ASTOR, LENOX
FOUNDATIONS



LOMBARDI: GRAB DES CARDINAL G. B. ZENO IN S. MARCO ZU VENEDIG. (NACH ALINARI).


PUBLIC LIBRARY



GRABMAL DER BRÜDER BONSI IN S. GREGORIO ZU ROM (NACH ALINARI).



SANMICHELI: GRABMAL DES CARDINAL P. BEMBO IN S. ANTONIO ZU PADUA (NACH ALINARI).

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. ℳ 2. 50

2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2. 50

4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ. 5. —

7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ. 4. —

8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —



Praeter Bde. à 4.—

Sänger, werk. 4.—

Hier vorrätig! **Hier vorrätig!**

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

Von der Serie **„Zur Kunstgeschichte des Auslandes“** sind bis jetzt erschienen:

Heft I: Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit elf Tafeln. ℳ 3. —

Heft II: Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architectur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* ℳ 4. —

Heft III: Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* ℳ 3. —

Heft IV: Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6. —

Heft V: Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

Heft VI: Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

Heft VII: Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ. 3. —

Heft VIII: Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. ℳ. 4. 50

Heft IX: Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

Heft X: Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. ℳ 6. —

Heft XI: Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. ℳ 15. —

Heft XII: Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

DARSTELLUNG DES MENSCHEN

IN DER ÄLTEREN GRIECHISCHEN KUNST.

von **JULIUS LANGE**.

Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann.
Unter Mitwirkung von C. Jörgensen herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von A. Furtwängler.

Mit 71 Abbildungen im Texte. 4⁰ XXXI und 225 S. M. 20.—

Die hervorragende Bedeutung des 1896 verstorbenen Julius Lange als Kunsthistoriker konnte bisher nur im engsten Kreise gewürdigt werden, da seine Schriften nur im dänischen Originale, in den Abhandlungen der kgl. dänischen Akademie der Wissenschaften vergraben, vorlagen. Die zwei wichtigsten Abhandlungen, von denen die eine 1892, die andere 1898 nach seinem Tode erschien, sind hier in deutscher Uebersetzung vereinigt. Sie legen die Entwicklung der Menschendarstellung in der griechischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende der ersten grossen Blütezeit um 400 vor Chr. dar.

«Dem Andenken des frühzeitig durch den Tod rastloser Arbeit entrissenen dänischen Forschers wird dies Buch auch in Deutschland ein Ruhmestitel sein.» Deutsche Litteraturzeitung.

